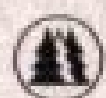
主编 范大灿

第5卷

德国文学史

李昌珂 著

凤凰出版传媒集团  译林出版社

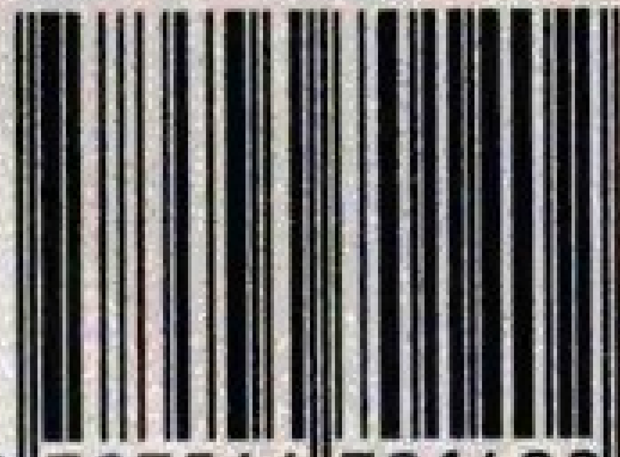
德国文学史

第5卷

主编

范大灿

ISBN 978-7-5447-0140-2



凤凰出版传媒网：www.ppm.cn

定价：53.00元

范大灿 主编 李昌珂 著

德国文学史

第5卷



凤凰出版传媒集团 译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

德国文学史. 第5卷／范大灿主编;李昌珂著. —南京:
译林出版社,2008.6
ISBN 978-7-5447-0140-2

Ⅰ.德… Ⅱ.①范… ②李… Ⅲ.文学史-德国 Ⅳ.I516.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第085226号

书　　名	**德国文学史(第五卷)**
主　　编	范大灿
作　　者	李昌珂
责任编辑	赵燮生
出版发行	凤凰出版传媒集团 译林出版社(南京湖南路47号　210009)
电子信箱	yilin@yilin.com
网　　址	http://www.yilin.com
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
印　　刷	扬州鑫华印刷有限公司
开　　本	710×1000毫米　1/16
印　　张	31.5
插　　页	4
字　　数	436千
版　　次	2008年6月第1版　2008年6月第1次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5447-0140-2
定　　价	53.00

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

前 言

本卷德国文学史时间跨度五十多年,以1945年的第二次世界大战结束为开端,以20世纪过去的最后一年2000年为结束,德国当代史上的几次非常重大的事件:1945年纳粹德国投降,1949年战后德国分裂,1961年柏林墙修建,1990年两个德国重新统一等都发生在这段时间里。这一时期的德国文学,是在战后德国的废墟上开始,是在战后社会的重建环境里成长,是在两个德国各自进入了东、西方两大政治阵营的背景下发展,是在民族获得重新统一后又开始了一个新的起点,具有整个德国文学史上前所未有的特点。社会生活和政治生活的历史性的大变动,对于这个时期的德国文学所产生的作用和影响是显而易见的。因此,介绍五十多年里在德国出现的社会环境与政治环境,讨论文学对这些社会生活和政治生活的反映,便成为本卷各大章节首先要做的事。

文学既与社会政治密切关联,又有自身的发展规律,这也是本卷德国文学史叙述的重点。由于时间距离相对太近,没有足够的时间积淀,加之许多作家还在不断推出新作,本卷描述德国文学史的发展轨迹时,很难使用我国在外国文学史的研究中常用的"流派"体系,只好采用自然时间段分期的方法。事实上,这一时期的德国文学,在其特别的层面上也的确可以根据自然的十年划为一个发展阶段,如50年代和70年代分别是文学经历了对政治上的希望而后失望的阶段,60年代的文学则是一条清晰明了的社会政治风景线,80年代的文学在冷谷期里试验着"后现代主义",90年代的文学则是在民族重新统一、原有的格局发生

变化后又在面对世纪末的裂变。

1945 年二战结束后,德国分成四个占领区,西方占领国在各自区域里进行的文化改造项目,给德国人带来了前所不知的作家、话题和思想;苏联占领军当局制定的文化改造政策,配合着区域内的社会主义制度建设给德国人带来了现实主义文学。德国作家的创作,由于各自在战争中的经历和命运不同而不同。在西部,"流亡作家"和"内心流亡作家"相互指责,分道扬镳,战后还乡者的"砍光伐尽"文学描写德国人的废墟生活和饥饿年代的苦难。沃尔夫冈·博尔歇特、海因里希·伯尔、汉斯·维尔纳·里希特、君特·艾希、保尔·策兰等人在战后年代的作品,描写战争创伤,体恤受战争涂炭的生灵,开启了与传统文学决裂的新局面。在东部,这里没有文人间的争端和文学价值观念的差异,流亡归来的作家如约翰内斯·R.贝希尔、安娜·西格斯、贝托尔特·布莱希特等人主导着这里的文学创作。

1949 年分别成立的德意志联邦共和国和德意志民主共和国,也导致西部德国和东部德国文学的彻底分立,各走自己的发展之路。

在联邦德国,50 年代受官方文化政策推崇的是戈特弗里德·本恩等人的作品,聚集在"四七社"周围的新锐作家高举"不顺从主义"的大旗。沃尔夫冈·克彭的政治小说三部曲,阿尔弗雷德·安德施的存在主义哲学小说,海因里希·伯尔、君特·格拉斯等人的社会批评小说,英格博格·巴赫曼、君特·艾希等人的广播剧和诗歌,自觉承担着社会的、历史的责任,对历史、现实、政治、人的行为等作深刻反思,对德国"经济奇迹"光环下人们的理性精神发出批评,审美方式和艺术手法也越来越复杂化。弗里德里希·迪伦马特和马克斯·弗里施的"喜剧",沃尔夫冈·希尔特斯海默等人的"荒诞剧",也都是在时代批评的内容上运用现代派的手法。欧根·戈姆林格等人的"具体诗",则是将对形式的追求置于显赫的地位,成为竭力追求语言试验的代表。

60 年代,受"议院外反对派"浪潮和"大学生运动"的影响,作家和文学积极主动地"政治化"。在法兰克福学派的推波助澜下,作家们满怀批判精神,掀起一股思想热潮。海因里希·伯尔、马丁·瓦尔泽、君特·格拉斯、西格弗里德·伦茨等人的社会批评和历史反思小说,汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格和埃里希·弗里德等人的"政治诗",弗兰茨·萨威尔·克

勒茨等人的社会批评"大众剧",马克斯·冯·德尔·格吕恩和汉斯·君特·瓦尔拉夫等人的"工人文学",以及彼得·魏斯等人的"文献剧",揭露令人震惊的社会问题,产生了巨大的社会效果,使60年代的联邦德国文学成为一条清晰的社会政治风景线。

"政治化"以后的70年代文学,进入一个"新主体性"时期。尼古拉斯·博恩、赫尔曼·伦茨、艾利亚斯·卡内蒂、瓦尔特·肯波夫斯基等人的自叙性作品,寻找自我,开掘人性,回忆往事和亲情,注重艺术性,富有文字魅力;于尔根·贝克尔、于尔根·特奥巴尔迪、罗尔夫·迪特尔·布林克曼等人的"日常生活诗",描写世俗生活,让本不起眼的琐事进入诗的殿堂,整体上可以说是对60年代文学注重社会和政治意义而忽视了对"真"的追求的反拨。70年代中期,女性作家大量涌现,以魏蕾娜·斯苔芬、加布里艾莱·沃曼、卡琳·斯特鲁克、克丽斯塔·莱尼希等人为代表的女作家,用女性特有的语言争取解放,对男权社会秩序挑战。

80年代联邦德国文学呈现多元共生的格局,倡导"一切皆行"的审美观点,在冷谷期里试验着"后现代主义"。应运而生的帕特里克·聚斯金德、克里斯托夫·兰斯迈尔等人的"后现代"小说,"杂凑"故事情节,"游戏"叙事传统,"回归"古代传说,"玩"文本互文性,采用新的艺术形式,让人感到耳目一新。闪亮登场的博托·施特劳斯等人的"后现代"戏剧也引人瞩目,在小场景中表现人的失落、无奈和人际关系的异化。但彼得·魏斯的《抵抗的美学》和乌韦·约翰逊的《周年纪念日》气势恢弘,表明现实主义文学仍不失活力,被评论家称为联邦德国小说中的两棵参天大树。

在民主德国,国家、政治和个人追求的统一,成为文学艺术工作者力求遵循的准则。文学以历史主人公的叙事态度,反思战争,控诉法西斯,挖掘革命历史传统,跟踪新的历史行为,努力为民德的社会主义建设事业服务。以弗里德里希·沃尔夫、艾尔文·施特里马特、海纳·米勒、彼得·哈克斯等人的作品为代表的"建设文学",表现革命历史传统和民德工农业建设,使之成为文学的两大母题。社会主义现实主义作为基本的艺术形式,要求文学反映民德热火朝天的建设场面,展示社会主义灿烂的前景。凡是不符合现实主义的艺术形式,都被视为"形式主义",遭到批评。

民德于1959年召开的第一次"比特费尔德会议"，确定了文学的"比特费尔德道路"。作家们纷纷深入基层，来到工农业生产第一线，体验生活，搜集素材。受时代精神激励的布丽吉特·莱曼、赫尔曼·康特、克丽斯塔·沃尔夫、赖纳·孔策、君特·库纳特等人脱颖而出，写出了反映民德新时代精神的作品，以他们作品为代表的"抵达文学"，展示民德人的思想意识和精神风貌，同时重视对"真实现实"的把握，表现出一定程度的现实主义批评精神。

70年代的民德文学随着政治的继续宽松，文学的主导话语逐渐多元置换，越发呈现出多样性的发展趋势。个体与社会的关系成为中心命题，个人与社会之间的可能的冲突得到反映。斯蒂芬·海姆、乌尔利希·普伦茨多夫、福尔克尔·布劳恩、赖纳·孔策等人，随着文化氛围的变化在容易引发争议的题材范围里进行开掘和探求，思考着生活中的一些问题和隐患，以人们颇不熟悉的写作方式展示民德的社会面貌。1976年发生的沃尔夫·比尔曼被吊销民德国籍事件，显现出政治规约与创作自主之间的矛盾和冲突，导致了不少作家先后离开民德。

作为与时代嬗变同步的走势，80年代可谓是民德文学和联邦德国文学在特别层面上相互接近的年代。民德文学创作重视艺术形式，保持自我立场和视角。在叙事方式上，借鉴荒诞、反讽、象征、隐喻、意识流等现代派手法，同时，日益增长的灾难意识、对人类面临核污染威胁的担忧和返回主体内心等主题和话题，也出现在克丽斯塔·沃尔夫、福尔克尔·布劳恩、克里斯多夫·海因等人的作品之中。

1990年，二战后分裂形成的两个德国获得统一。德国社会史、政治史和文学史的切割点交会到一起，德国文学进入一个新时期。此起彼伏的大大小小的争论，表明德国的统一对于统一后的德国文学的确有着特定的内涵。德国统一后的90年代德国文学，在原有的格局发生变化后又在面对着世纪末的裂变。"转折文学"和"反思文学"都是以德国的统一为契机，新一代作家在对年轻人日常生活的关注中不乏对商品社会的批评，外来移民作品成为新的亮点。

十年一个单元的德国文学，实际上还有诸多的流变值得介绍。为了尽可能做到全面，避免顾此失彼，本卷的各大章节基本上是依照文学的体裁，设置了小说、戏剧和诗歌三个板块，以便符合它们之间的态势互

动，并选择其中重要的、有代表性的作家和作品进行评介，尽力深入地剖析作品的思想内容和艺术特色。

在本卷的撰写过程中，笔者得到过德国亚历山大·封·洪堡基金会(Alexander von Humboldt-Stiftung)的大力支持，得到过德国奥克斯堡大学图书馆、德国慕尼黑大学图书馆，以及德国奥克斯堡大学赫尔姆特·柯普曼(Helmut Koopmann)教授，德国奥克斯堡市房东瓦尔德劳特·沃尔布克(Waldtraut Wollburg)夫人和其他许多师长、同事、朋友的关注、鼓励、支持和帮助，在这里一并致以衷心的感谢。

由于自己学识和能力有限，本卷《德国文学史》难免有疏漏和欠缺之处，我恳切地希望专家和读者给予批评和指正。

李昌珂

2005年5月于北京

目录

第一章

战后德国文学

第一节 战后德国社会、政治、文化生活

一　德国东、西政治横断

1945年5月8日，纳粹德国向反法西斯同盟国无条件投降，第二次世界大战在欧洲战场上由此宣告结束。这场由德国法西斯发动的“全面战争”，祸乱欧洲，殃及全球，席卷了整个文明世界，给世界人民带来难以描述的巨大灾难：仅在欧洲就有近六千万人丧失了宝贵的生命，在德国也有八百多万人被推进了死亡深渊，各国的生产、经济、社会、文化和生态环境也在这场规模空前的浩劫中遭受了极大破坏。战争调动了全世界的反法西斯正义力量。在全世界人民的联合打击下，德国法西斯终于遭到了可耻的失败。疯狂的希特勒曾经梦想的所谓“千年帝国”，被粉碎埋葬在战后德国四处可见的一堆堆废墟下面。纳粹宣传机器曾经大肆鼓吹的所谓“元首伟大”的神话和日耳曼人是世界上“最优秀人种”的种族主义论调，在纳粹德国只能是无条件投降的事实面前，显得是那样的荒谬绝伦。

二战结束后的德国，被英、美、法、苏四个战胜国驻军占领，被划分为四个军事占领区域，[①]版图上的疆土面积比原来缩小了约四分之一，[②]

① 美国占领了德国南部，英国占领了德国西北部，法国占领了毗邻的德国西南部，苏联占领了德国东部地区。位于德国东部苏联占领区内的德国首都柏林，则由四个战胜国共同占领。

② 战后，波兰的西部边界改为以奥得河、尼斯河为界，并取得了原东普鲁士的部分领土。

并且所有的国家权力都被接管,所有的国家地位均被剥夺,所有的国家标志全被摘除,所有的国家象征都被禁止,一言以蔽之,德国作为一个国家已经不复存在。德国人的国家与民族之未来和前途,完全掌握在四个战胜国手中。本来,在1945年7月的波茨坦会议上,美、英、苏三国首脑曾共同制定了"非军事化"、"非纳粹化"、"地方分权化"和"民主化"这四项处理战后德国问题的统一方针,不过,由于国际政治本质使然,四个战胜国在实际操作中却又是纷纷加强对自己占领区的控制,追求自己的利益,也就是说各行其是,各打各的算盘。

战争刚停一个月,苏联就着手恢复或新成立了德国共产党、社会民主党、基督教民主联盟等社会政党和自由工会组织,通过这些政治结构,致力于按照本国模式改变德国东部的社会体制与经济结构。为此采取的一系列政治、经济方面的做法与措施,如清除纳粹分子,没收战犯财产,对企业和生产资料实行国有化或者集体所有制,搞农村土地改革,重新分配土地,消灭土地私有制,要求占领区内的两大政党德国共产党与德国社会民主党合而为一,成立了后来成为东德执政党的"德国统一社会党"(SED)等,这一切造成了德国东部深刻而重大的社会变化,表明在一步接一步地大搞斯大林式的社会主义制度建设。

占领德国西部的三个占领国,以经济实力最强、政治影响力最大的美国为代表,为保障本国产品能在德国获得一个倾销市场,对恢复德国的战前经济体制和商贸结构兴趣浓厚,因此计划在战后西部德国建立一个以资产阶级和中产阶级为主要政治力量的、以议会和议院制为政治体制的国家与政府。为了让德国原来的生产资料私有制与资本主义社会制度复原和重新启动,占领国方面也颇有动作,譬如一方面很早就让资本家、商人成立起自己的协会和团体,另一方面则对工人方面提出的成立工会的要求迟迟不予批准,还宣布罢工违法,对提出要没收私有财产的人以判处监禁相威吓,对黑森州宪法中关于实行生产资料国有化的条款宣布撤销,尽管这个条款在公民表决中得到了百分之七十二的投票人赞同,等等。

这样,由于在战后德国问题上各自追求的利益与目标相互抵牾,无法调和,以及在意识形态、政治思想、世界观上的明显差异,这就使得战火硝烟刚刚消散不久,战胜国之间便出现了分歧、矛盾、对立和冲突,而

且这些矛盾与日俱增，极大地影响和决定了战胜国对战后德国的政策。

美、英、法三个西方国家，在如何对待战后德国这一问题上的分歧，经过互相调停与妥协后得到了一定的解决，最终在总体目标和大的行动上取得了一致。而与苏联方面的关系，则在一系列彼此火上浇油、相互不甘示弱的冲突事件作用下，在一年左右的时间内就由原来的反法西斯同盟国裂变为势不两立、水火不容的东西两方。[①]两个阵营在政治上相互敌对，在军事上相互对峙，在“冷战”宣传上相互大张挞伐，在1948年至1949年的那次双方剑拔弩张、大有一触即发之势的“柏林危机”中达到了一个不可能再向上攀升的高潮，令还未能从刚过去不久的战争中得到修养生息的整个世界感到了极度的恐慌。德国将被分裂，已为全欧洲人所预感。实际上，此前的1948年的那次英国“伦敦外长会议”，就已经表明是个导致战后德国从四个占领区向两个国家方向发展的裂变点。在这次外长会议上，苏方代表抗议西方国家的举动和意图，宣布苏联从此退出由四强组成的对德军事管制委员会，中断了与西方占领国的对话，表明自己的对德政策不再接受任何原来协议的约束。而已视苏联为敌的西方占领国，此后先是在整个德国西部占领区内进行了币制改革，以此切断了德国东西部之间的经济联系纽带，其后又起草了后来成为联邦德国宪法的《基本法》(Grundgesetz)，并最终在1949年5月首先成立了德意志联邦共和国。

在德国东部，在苏联方面安排和指挥下的类似社会政治发展，也导致了在同年10月成立了德意志民主共和国。随着联邦德国和民主德国的成立，战后德国经历了不到五年的时间便成为历史过客。此前被打败和被占领的德国，正式分裂成两个相互脱离、在政治上同时又都并不独立的国家。

二　战后德国文化分裂

在联邦德国和民主德国各自成立之前，东、西方占领国之间的国际战略冲突和国际政治矛盾所造成的战后德国东、西横向分裂，实际上已是无处不在，在文化艺术领域里也不例外，其中格外显豁地在对待“德

① 1946年3月15日，丘吉尔在富尔顿市的一次讲话中说，在欧洲出现了“铁幕”。丘吉尔的这次讲话，被认为是东西方进入冷战和对抗的开始。

国民主革新文化联盟"(Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands,以下简称"文化联盟")的态度上反映出来。

"文化联盟"是在战后德国文化活动的卓越组织者约翰内斯·R.贝希尔(Johannes R.Becher,1891—1958)等人倡议下,由德国的反法西斯人士、共产党人、社会民主党人、张扬人道主义的作家和艺术家等共同发起和筹建,于1945年8月在苏联占领区成立,是一个组织结构和活动范围跨越所在占领区域的文化政治活动组织。它继承当年反法西斯"人民阵线"(Volksfront)的传统,以团结一切民主人士、民主团体和民主力量,建立反法西斯统一文化战线为纲领,以重新复兴与共创"真正"的,即"自由、人道"的德意志精神和德国民族文化为目标。[①]它虽是由共产党人领导,但它所追求的宗旨道出了大家的愿望和心声,因此吸引了许多人参加,[②]其中还有社会知名度很高的作家,如里卡达·胡赫(Ricarda Huch,1864—1947)和格哈特·豪普特曼(Gerhart Hauptmann,1862—1946)等人,它在西部占领区内也有不少分站和活动点。它所开办的政治文化刊物《建设》(Aufbau)和《星期日》(Sonntag)周报,也不以是否加入了"文化联盟"组织和某种特定的世界观来划线分界,而是为持各种社会政治文化观点的人都提供一个可以表达各自思想和见解的自由论坛,因此吸引了像托马斯·曼(Thomas Mann,1875—1955)、鲁道夫·哈格尔施坦格(Rudolf Hagelstange,1912—1984)、埃里希·凯斯特纳(Erich Kästner,1899—1974)、恩斯特·维歇特(Ernst Wiechert,1887—1950)这样一些持不同世界观的文化名人都在上面发表文章。为此受到的广泛支持和称道,也进一步扩大了"文化联盟"在整个战后德国文化领域的影响。从一定的角度看,完全可以这样说,"文化联盟"的活动,曾使战后德国在文化活动上保持了统一。

然而,随着东、西方矛盾越来越尖锐化,"文化联盟"的组织活动也

① 在成立宣言中,"文化联盟"对自己的成立目的这样写道:"在德国历史上的这个困难和危机的时刻召集所有职业行业、所有社会阶层最优秀的德国人开展运动,革新德国,在生活和科学的所有领域里消灭反动和法西斯残余,建设一个包括精神文化在内的新的洁净的井然有序的生活。"

② 如1945年底,参加"文化联盟"的会员就已经有二万二千人。到了1947年底,"文化联盟"会员人数又上升到了十万二千人。

不断地被蒙上一层又一层的阴影。最明显的表现在1947年10月4日至8日在柏林东部召开的战后第一次(实际上也是在1991年前惟一的一次)全德作家代表大会上。会上,在苏联代表团的一个成员和出席会议的一位美国记者的有意无意的挑动下,约三百名与会者骤然分成东、西两个派别,围绕着什么是艺术的本质问题争论不休,各不相让。属于东方一派的,提出艺术创作的宗旨是为现实社会与政治服务;站在西方一边的,强调艺术本质在于艺术的美学自由与艺术家的个性自由。两派的争执异常激烈,很快发展到相互攻击、“彼此大声怒骂”,达到“似乎处于战争状态”的地步,完全失去了作为一个作家、艺术家和文化人所应有的礼貌和斯文,完全忘却了在会议开幕之初大家所表示的要把这次大会开成一个民主协商的“精神文化会议”的目标,实际上可谓是超浓缩地反映了东、西方政治阵营之间的意识形态冲突和“冷战”宣传。

本来,“文化联盟”的一个下属组织发起和举办这次全德作家代表大会,一个明确的动机是要向全世界展示全德作家的团结精神,展示作家们要维护国家统一和要复兴德国民族优秀文化的急切愿望。实际上,与会者不论是来自东部还是西部占领区,不论是属于什么艺术思想流派,不论世界观、人生观和社会政治观上有什么样的差异,不论是流亡作家还是非流亡作家,他们之所以接受了邀请前来参加会议,是为了表明自己对会议发起动机的响应和支持。会议名誉主席里卡达·胡赫在开幕词中说:“因为语言的缘故,诗人和作家对于统一有着一种特别的关系。语言将一个民族区别于其他民族,语言把一个民族凝聚为一个整体。作为语言的守护人,作家所做的是在运用语言打动人心,影响社会。”这番话道出了与会作家的自我意识和维护国家统一的使命感。但由于占领国当局的背后操纵,以及受到战胜国国际政治的影响与作用,会议的最终结果令人失望,本来是想展示作家的力量,结果却是作家在政治面前不能自主、无能为力。虽然在贝希尔等人的努力下,这次全德作家代表大会发表了一个共同宣言而“圆满”结束,但人们看到的却是战后德国东、西部占领区的作家因德国东、西政治断裂而产生的意识形态上尖锐的对立。

当大会进行到最后一天时,对“文化联盟”早就看不顺眼而耿耿于怀的美国人,以“文化联盟”的活动具有浓厚的共产主义宣传色彩为由,

宣布从此完全禁止它在美国占领区内的一切活动。接着英国人也紧随其后，宣布全面禁止"文化联盟"的活动。苏联控制的东部占领区自然也针锋相对，做出反击，号召所有的作家行动起来，向"西方反动的资产阶级意识形态作斗争"……这样，当第二次全德作家代表大会于次年的5月在德国西部美因河畔的法兰克福召开时，生活在东部占领区的作家几乎无一人前往与会；会议组织者期望"全德"作家与会的目标，成为泡影。如果说第一次全德作家代表大会开成了一个分裂的大会，那么，第二次全德作家代表大会更是进一步向全世界公开了存在于德国作家之间的东、西政治分界线。由此看来，战后德国文学分化成艺术观、价值观、审美观、思想内容和表现手法都截然不同的东德文学和西德文学，其开端比这两个国家在政治上的成立还要早。

三　占领国对德文化政策

文化领域对于国家政治的作用和对于人们社会意识的影响有着不言而喻的重要性，因此，在战争尚未完全结束之前，反法西斯同盟军司令部就制定了如何占领整个德国文化领域的计划。依照这些计划，战后德国的所有文化部门、机构，包括出版社等，全都被接管。占领军设立了对德文化管制署，派遣专门的文化专员，把所有的文化政治行政权力掌握在手中，对出版、发行、播放、演出颁发许可证，对印刷用纸实行配给，对文化产品以及广播、演出节目都要进行政治审查，通过这些手段和措施，牢牢地控制和监督占领区内的一切文化、艺术和传媒活动，使之只能在划定的框架内，依照占领军当局的政治目标、政治意愿和政治利益发展，凡是与纳粹思想有涉的不得传播，对同盟军不甚友好的也无法通过文化专员的审查。[①]这样，占领国推行的对战后德国文化政策，既是战后德国文学能够发端的历史条件与政治环境，又是从根本上影响着战后德国文学发展轨迹的制导力量。

美国占领军当局推行的对战后德国文化政策，由美国外交部有关部门直接制定，简称"教育改造"方针，与另一项被称为"民主化"的对德

---

① 一直到了1948年下半年，占领军当局对德国的文化管制和许可证发放审批规定，才开始有了松动。

社会政治方针同时推行。如果说,"民主化"政策主要是针对战后德国的政府部门和行政机构,旨在对其体制、机制和结构进行民主化改造,那么,"教育改造"方针的目标则是指向所有的德国人,旨在通过组织学习、教育、培训、开导等措施,彻底转变德国人的文化观念、思想认识和民族意识。在美国当局看来,德国人的历史文化传统中存在着"统治欲望、惟命是从、狂热好斗"等民族特征。这些不良的民族文化性格,先是导致了普鲁士及其军国主义的出现,而后又导致了希特勒上台和纳粹德国的产生。因此,要防止法西斯残余势力死灰复燃,清除其可能还潜在的影响,就要铲除其滋生的根源,就要对德国人进行思想上、文化上、精神上的教育改造,让他们接受关于自由、民主等文明社会的新观念,从根本上改变德国人民族文化中的"劣性"和"痼疾"。①

美国人依照"教育改造"方针对德国人进行"教育改造",主要是按照美国模式灌注自由、民主的思想。具体做法分为两步。第一步是清除,按照事先制定的"有害书目"名单,清理战后德国的文化市场,把臭名昭著的希特勒的《我的奋斗》(Mein Kampf)和罗森贝格的《20世纪神话》(Der Mythus des 20. Jahrhunderts)等散布、宣传纳粹德国意识、军国主义思想和法西斯种族主义观念的图书、杂志,统统从书店、图书馆以及家庭书架上一一清除、收缴、销毁,不惜矫枉过正。②第二步是建设,允许那些由占领军文化管制署挑选出来的德国出版社,再版一些未曾被纳粹政权滥用过的德国古典文化书籍,文学著作主要有莱辛、歌德、席勒、冯塔纳等人的作品,同时授权这些出版社翻译出版由占领军文化管制署提供的外国图书,以便填补几乎清理一空的德国书架,③让已开始复课的德国学校和急切需要精神食粮的德国人能够有书可读。

① 美国当局对德国人的这些笼统看法,与二战后风行一时的"范西塔特主义"不无关系。作为1937—1941年英国外交部的首席顾问,罗伯特·范西塔特在1940年提出,"法西斯主义和希特勒对欧洲大陆的肆意侵略,只是德意志民族之不变本性的一种表现。德意志人全都具有一种好狠斗勇的野蛮天性,有一种种族主义的自然倾向"。这种笼而统之的对德国人文化性格的观点,当时在西欧,尤其是在英、法两国很有市场。

② 美国占领区拟定的销毁书目列出了约一千种图书,苏联占领区规定的约有三千种。在一些城市和地方,《尼伯龙人之歌》也因曾被纳粹滥用而被清理和销毁。

③ 有的城市图书馆,经过清理后只剩下几百册图书。

随着第二步建设步骤的启动,大量外国作品开始涌入德国。[1]战后德国社会普遍感觉到的"文化饥渴",由于这些外来文化的引进,得到了一定程度的消解。因为纳粹当局推行文化封闭和禁锢政策,已与外界文化交流隔绝了长达十二年之久的德国人,现在不仅能够接触到海明威、艾略特、福克纳、萧伯纳、魏尔德、萨特、加缪、奥尼尔等西方现代派作家的作品,还可领略到爵士乐、抽象派绘画等新文化、新品种,产生了一种久旱逢甘霖的感觉,从而拓宽了视野。海明威、福克纳等人作品中所呈现的凶悍、险恶、粗犷的人生世界,所描写的人性坚强、人格刚毅、人品刚直的正义行为,让正处于精神荒原上,失去了一切社会行为参照,思想上茫然不知所措,急于构筑新的价值体系的德国人着实着迷。萨特、加缪等人的作品所表现的人生的迷惘和存在的荒诞, 在刚刚经历了残酷的战争,备感失去家园和希望之痛的德国人心中引起共鸣和沉思。[2]苏联占领区提供的是高尔基、肖洛霍夫、奥斯特洛夫斯基等人的社会主义现实主义作品,也在读者中广为传播,为后来的德意志民主共和国文学的创作规范提前打下了一个读者接受的心理基础。在这个外国文化产品输入、引进、接受的特殊阶段,为了能够大量出版海明威的作品,满足读者需求,德国出版家恩斯特·罗沃尔特还率先开创了用印刷报刊的纸张和方式来印刷小说的这种快速价廉的出版文学作品的方法。与战后德国社会对于精神文化产品的渴求原因呈现多样性相似, 人们对于外来文化的接受和认同也是有差异性的, 其中主要动机是为了寻求精神上的寄托和慰藉,以及逃避战后沉重的生活现实。

当然,占领军当局在推行其对战后德国文化政策时,自有一套做法和目的。所有被批准放行的外国文化艺术产品,无一例外均要经过占领军文化管制部门审查。凡与当局政治目的不符的,一律不能通过筛选。

① 统计表明,至 1948 年,仅在美国占领区所翻译引进的外国图书就达二百八十八种,其中的四分之一属于文学作品。

② 汉斯·艾里希·诺萨克(Hans Erich Nossack,1901—1977)这个时期发表的《奈基亚》(Nekyia, Bericht eines Überlebenden, 1947)和《对死者的采访》(Interview mit dem Tode, 1948),从存在主义意识的角度追问存在的基础和在破坏与毁灭前生存的意义,反映作者亲身经历和目睹的战争带来的毁灭和死亡, 是战后德国文学中两部明显受到外来文化(萨特、加缪)影响的作品。

如美国人提供的文化艺术产品，一方面几乎无一是批评资本主义制度、揭示美国社会阴暗面的，[①]另一方面其中的百分之六十左右的又明显带有对读者进行思想上的灌输这一目的。这些作品歌颂美国的社会生活与发展之路，鼓吹资本主义制度，与苏联的冲突加剧后，又增加了大量的反共产主义内容。[②]于是，有人从特定的角度观察，把美国人对战后德国文化政策的第二个步骤，称为并非是"建设"而是"复旧"性的，即认为美国人对德国人的"教育改造"政策，在执行贯彻中偏离了原来宣布的对德国人进行文化传统改造和进行民主思想教育的目标，实际上演变成一种为在德国恢复先前的资本主义制度和反对苏联的共产主义运动而进行政治宣传的政策。同样，在德国东部，苏联人在他们的占领区内所推行的文化政策，做法与美国人所搞的在结构上基本相同。苏联占领军文化管制当局，要求文学艺术从属于政治，提出文学艺术是为政治服务的一种工具，这种文化政策成为后来民主德国社会主义文学的基础；但这没有得到每个作家的自愿认同和接受。

美国人提出的"教育改造"方针，笼统地认为整个德国民族对纳粹政权的产生和行为负有"集体罪责"，即认为所有的德国人对法西斯德国的出现和所犯罪恶都有责任。[③]苏联人虽然反对让德国人承担"集体罪责"，声明说不得将普通德国人与纳粹分子、元凶混为一谈，应当把德国人民同德国法西斯相区别，但是对苏联占领区的德国人来说，这个区

① 桑顿·怀尔德的《我们再次幸免于难》，成为在德国最早上演的美国剧目，而阿瑟·密勒的《全是我的儿子》，因被指责有反资本主义宣传，加之作者1947年还受到麦卡锡"非美活动委员会"的调查，就未能获准在占领区上演。

② 乔治·奥尔维尔的《野兽农场》，过去担心会使苏联人名声受损而被美国人没收，从1948年起不仅又发行销售，还被改编成反共倾向鲜明的广播剧播出。1948年的"柏林危机"爆发后，美国中央情报局出资拨款，让人在西部德国办了一个《每月杂志》(Der Monat)，从文化宣传上直接反苏反共，1948年和1949年期间光散发的小册子就达四百多万册。

③ 纳粹德国宣布无条件投降后，当时的美国总统罗斯福在一个讲话中说，"要让每个德国人都要明白德国是被打败了，要让所有的德国人都要感受到他们整个民族参与了对文明社会道德法则的犯罪阴谋所带来的后果"，其中所传达的看法是，德国人对于纳粹的上台执政，对于希特勒政权的普遍支持和对于消灭犹太人、发动战争等负有"集体罪责"。

分并未被实际体现，苏军士兵强烈的报复心理和没有受到约束的报复行为，既针对有罪者，也伤害到无辜的妇女，另外苏联要求的战争赔偿必须不折不扣地执行（尽管占领区内的经济结构有一半以上已在战争中被彻底毁坏），而且不论有罪还是无罪，苏联占领区内的德国人都在集体挨饿。

除了对德国人“教育改造”之外，占领军还在纽伦堡设立了国际军事法庭，用来审判纳粹分子，惩治战争罪犯，以便伸张正义，教育德国人民。同时还在社会上展开了大规模、大范围的“非纳粹化”运动(苏联占领区对此的提法是“根除法西斯残余”)。纽伦堡审判中揭露出来的纳粹暴行，使过去在政治上曾对希特勒政权盲目服从的德国人感到震惊与愤怒。不过，“非纳粹化”运动出现的一些问题，如四处都在成立的纳粹分子审查委员会，[1]到处可见的要求每个德国人都得接受审查的“你们有罪”的标语，在审查中分寸掌握不一、宽严把握不准以及舞弊、嫉妒、仇恨、私怨等，让许多德国人感到不公正和过分，给他们造成一下子难以完全承受的沉重的精神负担与思想压力，这对于整个社会与民族自尊，都产生了很大的影响。[2]

四　“零点”情绪、意识与希望

战后的最初年代，在绝大多数德国人那里，是作为物质上、精神上“糟糕透顶的年代”留在了记忆里。占领军当局旨在占领德国人头脑的“教育改造”政策并未奏效，其原因是复杂的、多方面的，并非是因为德国人全都顽固不化，毫无自审和忏悔意识。当年，在一些国际因素的作用下和在纳粹宣传机器的蛊惑下，许多德国人都曾对希特勒和纳粹政权产生过认同，对“第三帝国”感到过欢欣鼓舞。现在，德国投降，神话破

---

① “非纳粹化”运动中成立了许多类似于法庭的审查委员会，对几乎每个德国人在“第三帝国时期”的态度和表现都要进行审查，将定性标准分成五个类别：主要罪责者、有罪责者、轻度罪责者、追随者、无罪者。

② 几年后，恩斯特·冯·所罗门(Ernst von Salomon，1902—1972)发表了《审查表》(der Fragebogen，1951)，小说以讥讽的笔调表现当年的“非纳粹化”运动，对运动中的一些做法与现象作了揭露、嘲讽和清算，引起社会反响，获得大量读者，表明德国人对“非纳粹化”运动的抵触情绪，时至今日又得到了一个发泄口。

灭，不仅是他们原来曾经相信过的一切轰然坍塌，化为飞灰，而且还使他们感到世界上的一切都是迷惑、欺骗、蒙哄和虚空，对于新的思想也自然很难马上接受。此外，占领军方面本身也有值得思索、检讨的问题。

本来，法西斯政权灭亡，给早就伤痕累累、企盼解脱的德国人一种终于摆脱了独裁桎梏与战争恐怖的解放感。然而，在战后战胜国以不容置疑的胜利者的姿态，对德国人的现实生活和未来命运进行控制，对德国人笼统地发出道德上的诘难与指责，因此德国人不由得产生这样的感觉：战胜国是在对他们进行报复，整个民族已经丧失了一切，十分可怜无助，不得不忍受他人的种种欺凌和屈辱。战后德国满目疮痍，[①]遍地废墟，[②]人们忍受饥饿、寒冷、疾病的折磨，[③]亲人离散，到处是战俘营，[④]人们被赶出故土逐出家园，[⑤]经济崩溃，物品奇缺，黑市泛滥，这些严酷的现实，使得人人都对现状和未来忧心忡忡，解放感于是很快变为思想上的消沉和迷惘，很快就被国家已经灭亡、民族正在受难、世界末日即将来临的绝望感取而代之，虚无感像一个黑色幽灵盘踞心头。

“我们失去了几乎所有的一切，失去了国家，失去了经济，失去了日常生活最基本的保障，而且还有比这更为糟糕和不幸的是，我们还失去了大家都在遵照奉行的通行有效的社会行为准则，失去了道德上的尊严，失去了作为一个民族的自我意识。”

这是被誉为战后德国精神之父的哲学家卡尔·雅斯贝斯（Karl Jaspers），在《变迁》（Die Wandlung）创刊号的序言中的一段话，他以冷静的态度，描述了当时德国社会上普遍存在的认为德国已经到了历史尽头的绝望思想，以及由此导致的消极没落的社会现象。雅斯贝斯描述的因希望破灭而产生的阴郁、悲观的情绪和消沉、绝望的心理，也被一些

① 1945年5月3日进入柏林的纽约《先驱论坛报》记者报道说：“柏林什么也未剩下。没有住宅，没有商店，没有运输，没有政府建筑物。纳粹留给柏林人的遗产……只是一些断垣残壁。如今的柏林，仅仅只是一个碎砖破瓦堆积如山的地理位置。”

② 战争使德国四分之一的住宅被摧毁；在一些重要的大城市，一半以上的民用住房完全变成了废墟。

③ 由于饥饿和疾病，战后德国的死亡率是世界平均数的一倍。

④ 德国投降后，约有一千万士兵被拘于战俘营。

⑤ 因东部疆土割让，那里的德国居民全被驱赶，约一千五百万人背井离乡，约二百万人在逃亡、迁徙中丧生。

社会学学者注意，他们将其理论总结为是在那个艰难的历史时刻德国社会表现出来的"零点"(Nullpunkt)意识。

不过,"零点"并不完全就是生命的死亡和冻结的冰点。辩证地看,"零点"是一个具有双重历史涵义的概念,既意味着一个消亡性的终结,又预示着一个"从零起步"的崭新的开始。人们的"零点"意识既可以造成社会上的思想混乱与精神危机,也能够极大地催发对于未来的希望。问题在于对于"零点"历史时刻怎样看待和把握。战后德国社会虽然整体上出现一派荒芜、萧条的景象,但也有一批以雅斯贝斯等人为代表的哲学家、思想家,在关心德国的前途和大众的生存,在关心人们的心理、要求和愿望,在引导社会对法西斯产生的根源、德国发动战争的原因和作为个人对此的责任等问题进行讨论和思索，帮助人们以积极的态度正视历史,反思战争,认识责任,面对未来。雅斯贝斯告诫人们,"如果不在深刻地认识罪行的基础上经历一个净化过程，德国人就不会发现真理",他以掷地有声的话语,要求大家要对纳粹德国犯下的罪行感到悔恨,深刻反思自身的过错。作家恩斯特·维歇特也无情地鞭挞自己同胞的丑恶，要求人们对纳粹德国犯下的罪行感到羞愧:"在国会纵火案中被付之一炬的不仅仅是一堆木石,在火焰中被付之一炬的是正义、真理和法律。"①

德国的社会文化精英们,在战后德国的"零点"时刻,看到了一个可以促使德国社会进步的历史性的机会。他们希望战后德国能够与产生法西斯政权的旧德国决裂,从此翻开历史上全新的一页。他们反思刚刚过去不久的那段沉痛的历史,并不赞同德国人负有"集体罪责"的看法,认为是垄断的资本主义经济制度、生产资料私有制、不合理的财富占有等社会制度方面的因素，才是造成巨大灾难的根本原因。不仅仅是他们，还有其间又得以重新恢复组织、从事社会政治活动的德国政治党

---

① 仅在战争结束后的第二年,德国思想文化名人发表的关注人们精神危机的著名演说、文章和评论,就有雅斯贝斯的《罪责问题》(Die Schuldfrage)、弗里德里希·迈内克(Freidrich Meinecke)的《德国灾难》(Die deutsche Katastrophe)、阿尔弗雷德·韦伯(Alfred Weber)的《告别迄今的历史》(Abschied von der bisherigen Geschichte)、马克斯·皮卡尔德(Max Picard)的《我们思想上的希特勒》(Hitler in uns)等,为改变德国人的思想意识做出了各自的贡献。

派，如后来在联邦德国政治格局中一直扮演主要角色的基督教民主联盟(CDU)和社会民主党(SPD)等,也都在痛定思痛,思考国家的前途,设计民族的未来。这些在战后重建的大党，不约而同地都把在德国建设“民主制度”,建设“社会主义、和平主义、国际主义”的社会制度,视为使得德国能够走向未来的真正出路,都认为未来的德国(甚至还包括未来的欧洲),应当是走一条社会主义的道路,[1]都有意无意地把资本主义制度排斥在对未来德国构思的社会政治方案之外[2]。

不过,德国人对国家前途和民族未来的思考,与他们此时的“身份”极不符合。国家被占领的德国人,不能左右国家的命运,也没有拒绝被四强宰割的权力和自由，在整个战后年代德国历史的演变中只能扮演既是一枚棋子，又是一个人质的角色，只有无条件地听从战胜国的驱使,别无其他选择。社会对于“民主社会主义”的呼唤与要求,虽然也被各大政党认为是德国未来的惟一选择，但是它与西方占领国的政治意图和其资本财团在德经济利益格格不入，因此只能是演讲中发表的看法而已,不可能得到具体实施。

与苏联的对抗关系明显后,1946年,西方国家制定了一个抵御苏联社会主义思想影响的“遏制”(containment)方案。其中的要点之一是要将本已崩溃的德国西部经济重新恢复并且加强，要点之二是在政治上把西部德国纳入阵营，把西部德国建成对付苏联的扩张意图和共产主义潮流的桥头堡。特别是1948年实行币制改革后,德国西部在占领国当局的支持和操办下,经济建设迅速朝着战前的方向回归。美国制定的欧洲马歇尔计划带来的滚滚美元，又进一步促进了资本主义体制在西部德国的恢复和发展。在这些内外因素的作用下,与工商、企业界关系密切、思想接近的基督教民主联盟及其政治家们，也很快转变了原来的政治看法,从此再也不谈建立一个“民主社会主义”社会。这样,时代虽然变

---

① 如基督教民主联盟曾在1945年和1947年两次把社会主义目标写进了当时的党纲,政治家雅可布·凯泽尔1946年在一次演讲中宣布说:“让我们来知道我们所迫切需要的是什么吧:社会主义拥有发言权。”

② 应当说明的是,战后德国政治党派这里希望的社会主义,是一种“第三种道路”式的社会主义,既与西方国家的资本主义划清界线,也不等同于苏联模式的社会主义,而是社会主义制度加上民主政治体制的“民主社会主义”。

迁了，但所期望的社会政治革命却没有发生。与政治气候相适应的是，德国人用令人十分钦佩的吃苦耐劳的精神和勤劳的双手在废墟上重建家园，把对历史的反思和对自我反省搁在一边；由卡尔·雅斯贝斯创办的杂志《变迁》，曾是战后初期德国最重要的引导人们精神革新的思想论坛之一，后来也只得停刊。

五 "托马斯·曼风波"

在战后初期，纸张匮乏以及占领军当局推行的对德文化政策，限制了图书报刊的出版发行。精神空虚、思想迷茫的德国人，便大量涌入教堂，使得教会在这个特别的历史时期发挥了一个独特的精神引导者的作用。人们的思想危机以及思考人生问题的迫切愿望，也给一些勤于思考、又未与纳粹政权有染的作家提供了进入社会舆论中心的机会。他们或是在报刊上发表文章，或是在广播里发表讲话，或是在公共场所朗读自己的作品，或是接受邀请与公众进行讨论和对话，通过这些方式与活动直接帮助大众解除困惑，医治创伤，正视历史现实，因而声名大噪。恩斯特·维歇特1945年发表的《致德国青年》(Rede an die deutsche Jugend)的演讲，弗里茨·冯·翁鲁(Fritz von Unruh，1885—1970)1948年发表的《告德国人》(Rede an die Deutschen)的演说，都引起社会强烈的反响。

战后初期，是作家本人成为社会舆论中心的时期，而不是其作品产生社会效应的时期。那些不断在占据或者进入社会舆论中心的作家，如果从年龄段上划分，可以分为第一代、第二代和第三代作家。属于第一代的，1900年前出生。属于第二代的，1900年至1915年之间出生，通常在1933年前就已在从事创作并已有一定数量的作品发表。属于第三代的，在20年代初期出生，在纳粹政权统治期间长大。这三代作家群体中首先成为战后德国社会舆论焦点人物的，是一些在年龄段上属于第一代，并且在20年代前后就已经是很有社会影响的老一辈作家，如约翰内斯·R.贝希尔、阿尔弗雷德·德布林(Alfred Döblin，1878—1957)和托马斯·曼等人。这三人中，贝希尔担任了"文化联盟"主席，德布林是法国派遣的法国占领区文化专员，各自的政治身份和地位对于战后德国文化生活具有举足轻重的影响，也决定了他们对于舆论的重要性。托马斯·曼是

1929年诺贝尔文学奖的获得者，虽然人还在美国流亡，但由于被国际社会当做德国流亡作家的代言人，还被国际社会视为德国文化之"崇高尊严"的维护人，因此一言一行也备受人们注意。

战后初期，绝大多数的德国人并不知道从1940年10月起，托马斯·曼就通过英国BBC广播电台，每月一次向处在纳粹政权统治下的国内同胞发表了共达五十多篇《告德国听众》(Deutsche Hörer)的广播演讲，也不知道托马斯·曼在美国大学举行的系列报告讲座《德国与德国人》(Germany and the Germans)，以无情而尖锐的民族自我批评精神，对美国大学生讲解了德国的文化传统及民族心理。人们对这位作家的印象与回忆，仍然停留在他的早期作品和他在魏玛共和国期间曾经参与的文化政治活动上。这样，当托马斯·曼的一篇广播稿，以《德国罪责问题》(Über die deutsche Schuld)为标题，于1945年5月18日，即纳粹德国投降后的第十天，在美国占领区发行的《巴伐利亚州报》(Bayerische Landeszeitung)上发表后，立即引起了社会上的纷纷议论。[①]托马斯·曼在战后"零点"时刻看到的是给德国带来的历史性机遇，所以他以拳拳之心激浊扬清，痛陈民族的历史过错，猛敲德国人的自尊心理与自我意识，希望激励同胞思索己过，做出努力，重新获得世界的尊重。

对报上发表的托马斯·曼的文章，德国作家中最先做出公开反应的是瓦尔特·冯·莫洛(Walter von Molo，1880—1958)。莫洛在纳粹政权统治时期没有离开德国，而是待在家中深居简出。他在魏玛共和国时期曾经担任过普鲁士科学院艺术分院院长(托马斯·曼当时是该院的一个成员)，还参与了一些托马斯·曼当时也参与的社会政治文化活动，可以说与托马斯·曼有一定的个人关系。1945年8月8日，莫洛在《柏林汇报》(Berliner Allgemeine Zeitung)上发表了一封致托马斯·曼的"公开信"，委婉地表示不能完全认同和接受托马斯·曼对德国人精神道德提出的强烈批评，同时请托马斯·曼本人尽快结束流亡返回德国，以思想和行动帮助国人，"像在1933年前那样共寻真理"。这封"公开信"立即被其他

① 文中，托马斯·曼说德国变成了"人类丑陋"的象征和"邪恶的代表"，说德国的民族悲剧在于不能以自身的力量从黑暗、腐朽、颓败中解救自己，还写道："希特勒主义把德国变成了一个幽深的刑讯室。如今刑讯室的厚墙已被打破，我们的耻辱在世界的面前众目昭彰，无地自容。德国让整个人类感到了恐怖，是的，让整个人类都感到了可怖！"

报刊转载，广播电台也做了播报，在社会上不胫而走，引发了一场对托马斯·曼的争论。在托马斯·曼尚未对"公开信"做出答复之前，另一位在纳粹政权统治时期同样也留在德国的作家弗兰克·蒂斯（Frank Thiess，1890—1977），于1945年8月18日在《慕尼黑日报》(Münchener Zeitung)上发表了一篇文章，题为《内心流亡》(Die innere Emigration)，把围绕托马斯·曼文章引起的社会争论推向了一个高潮。文中，蒂斯指责托马斯·曼对莫洛"公开信"保持沉默，并称：在纳粹统治时期留在德国的作家，是在有意识地经受劫难，比起那些坐在外国舒适的"剧场和包厢"里观看在德国土地上上演的悲剧的人来，他们更具品行人格、生活见识和建设一个美好德国的社会经验。此外，蒂斯在文中还贬低流亡作家的流亡生活和流亡作品对于反法西斯的作用，同时又把在纳粹统治德国期间没有流亡国外的当年"帝国作家协会"的成员，除了极少数出了名的纳粹分子之外，都称为人留在德国，但在思想上却过着流亡生活的"内心流亡者"，称这些"内心流亡者"对待法西斯政权的态度，只不过是表面上的敷衍与应付而已，而在内心里却保持了气节与尊严，并且把这种他认为外在的行为并不代表内心思想的处世模式自我拔高，认为这是一种历史性的"忍辱负重"的表现。

对托马斯·曼而言，这种所谓的"忍辱负重"，却正是在邪恶势力面前的"忍垢贪生"，正是导致法西斯政权能够产生的一个本质性的因素。由于蒂斯在纳粹统治德国期间发表的作品中不无与纳粹政权有这样那样的眉来眼去之嫌，以及蒂斯在文中针对托马斯·曼个人的一些言辞比较尖刻，托马斯·曼于1945年9月28日在纽约《建设报》(Aufbau)上发表了对莫洛"公开信"的答复《为什么我不返回德国》(Warum ich nicht nach Deutschland zurückkehre)，文章先是列举了自己不能马上返回德国的客观理由，接着在谈及蒂斯的"内心流亡"的说法时变得情绪激动，看法偏激，笼统指责在纳粹统治期间能够在德国出版的作品和书籍，全都败坏了德国文学的荣誉：

"也许这是偏见，不过在我的眼里，从1933年到1945年能在德国境内出版的书籍，比起毫无价值还要无价值，根本不堪沾手。它们散发着血腥的气味，寡廉鲜耻，应当统统予以销毁、捣烂、打成纸浆……我对自己说，在受到如此精神荼毒长达十二年之久的人群中，你焉得安然

生活。”

犹如一石激起千重浪,《为什么我不返回德国》发表后,在西部德国的报刊和社会上顿时掀起了一场轩然大波。虽然托马斯·曼后来纠正了自己对纳粹政权统治期间在德国出版的书籍的尖锐说法，但仍然招来许多人的口诛笔伐,只有少数人对他表示支持。实际上,事件发生的根本原因并不在于托马斯·曼与蒂斯之间的个人见解的尖锐对立。西占区报刊对托马斯·曼的不公正的批评和攻击，显露出更带本质性的问题，这就是战后社会对待历史问题的非理性情绪，是人们的心胸狭窄意识和先入为主的偏见，是流亡作家与未流亡作家之间的相互认识与自我意识上的矛盾,是战后德国社会的批评精神迷惘、价值观念混乱和判断标准失衡,是人们对待纳粹德国历史“责任”问题的普遍回避意识,接近病态的敏感和急于自我保护的大众心理。[①]

公允地讲,流亡作家在流亡生活中创作的作品,尽管它们相互间在思想、认识、观念以及叙事方式、写作技巧、内容题材、审美情趣上有这样那样的不同，但因为有作者的流亡生活和反法西斯立场作为共同的创作背景,所以仍可被统称为“流亡文学”。而那些留在德国的作家,则表现出三种类型:追随法西斯政权者,与法西斯政权保持距离者,以文学为手段对抗纳粹政权者。只有对第二种类型的作家,或许可以正确适用“内心流亡”的概念。蒂斯“内心流亡”的笼统提法的不当之处,在于它混淆了三者之间的区别，有碍人们对纳粹统治期间的德国文学作理性分析与反思。[②]

围绕托马斯·曼的文章和回国问题爆发的激烈争论，后来被称为“托马斯·曼风波”,也有人称其为“大争辩”。无论怎样称谓,作为这个事

---

① 还在1945年3月,戈特弗里德·本恩在一封私人信件中就向对方表示,“必须是留在德国的人,才有权力对德国问题发表言论和对德国人发表讲演”。由此,可以说蒂斯只不过是第一个公开在报上说出了许多人对流亡作家的看法和情绪的人而已。

② 由于社会舆论对托马斯·曼群起性和情绪性的攻击，使得未曾流亡出走的作家自负情绪更甚;一些本来不敢坦诚见人的,现也不必作认真反省,而只是将“内心流亡”号牌高举,便可自我辩护,自我洗脱。不仅在作家群落中,而且在社会上,“内心流亡”也成了许多德国人在“非纳粹化”运动中用来自我解脱的仿效模式。

件的另一结果，是导致流亡在外的德国作家要么继续滞留国外，[①]要么结束流亡生活来到东部苏联占领区，即后来的德意志民主共和国。此外，“托马斯·曼风波”还导致本来就没有什么相互联系的流亡作家与“内心流亡”作家彻底分离，并导致流亡作家及其作品在西部占领区以及后来的联邦德国长期受到漠视、冷遇和抵制，[②]而那些“内心流亡”作家则鸠占鹊巢，获得了一个与他们对于德国文学的国际地位所作贡献本来并不相称的中心位置与活动场地。[③]

1949年，德国分裂在政治上已成定局，“托马斯·曼风波”又波澜再起。当年是歌德诞辰200周年纪念年。东、西两德都把自己视为德国优秀历史文化的继承者，都要以隆重庆祝歌德诞辰来向全世界表明自己作为这个继承者的合法性，因此都向托马斯·曼发出了与会邀请。托马斯·曼接受了两边的邀请，从美国赶来绕道欧洲国家前往东德和西德举办纪念会的城市魏玛和法兰克福，作了纪念歌德诞辰的演讲，[④]为此受到了一些西德舆论的指责。这次围绕歌德纪念会爆发的对托马斯·曼的指责，表面上看是当年的“托马斯·曼风波”未了，实际折射的却是西德社会的政治发展走上了回头路[⑤]；德布林在一封信中这样描写当时西部德国的社会情形：“今天的德国政治形势是以往任何一个时候都未曾有过

---

① 1990年两德重新统一后，一位名叫汉斯·萨尔(Hans Sahl，1902—1993)的当年流亡作家，才宣布结束流亡生涯返回德国，成为媒体上一条让人唏嘘感叹的新闻。

② 1948年，流亡出版家弗里茨·H.兰茨霍夫(Fritz H. Landzhoff)在写给阿诺尔德·茨威格的信中说：“有谁能想到，希特勒被打倒已经有三年了，但是在整个(西部)德国与奥地利地区，那些1933年被迫离开德国的作家实际上仍旧被完全排斥在门外。这对流亡作家和流亡出版家来讲，同样都是一个打击沉重的和令人羞愧的情形。”

③ 1965年的一个调查报告表明，在联邦德国学校文学选读课本、教材中，所选的主要是“内心流亡”作家的作品，而被选入的流亡作家的作品只占其六分之一；一直到了1970年，流亡文学作品才开始比较广泛地受到文学研究者的注意。

④ 以此行动，托马斯·曼向全世界表明自己对德国分裂不屑一顾，在自己心中仍然只有一个德国：“我不知道(占领)区域。我访问的是德国，是整个德国而不是占领区。如果一个独立的、以自由的不受占领影响的德语语言作为真正家园的作家不去维护和反映德国的统一，那么，还会有谁该去这样做呢？”

⑤ 连卡尔·雅斯贝斯提醒人们在对歌德的纪念中要保持对历史意识的理性清醒，也遭到了一些人的激烈攻击。

的,充满了民族主义情绪、不自由和反动。社会对于任何历史教训都没有吸取,除了希特勒被赶跑了之外,其余的一切都在照旧和继续。"①

六 《呼吁》杂志、"年青一代"、"四七社"

在战后年代时常活跃在德国西部占领区文坛上的第二代作家,主要是一些聚集在《呼吁》(Der Ruf)杂志周围的文人,如阿尔弗雷德·安德施(Alfred Andersch,1914—1980)、汉斯·维尔纳·里希特(Hans Werner Richter,1908—1993)、瓦尔特·科尔本霍夫(Walter Kolbenhoff,1908—1993)、古斯塔夫·R.霍克(Gustav Rene Hocke,1908—1985)、瓦尔特·曼采(Walter Mannzen)等人。这个《呼吁》杂志,是战后德国出现的一份政治、社会、文化类的综合性刊物,社会影响非常大,其产生要追溯到美国人对德国人的"教育改造"政策。

那是在战争快要结束之前,很有心计的美国人从德军战俘营里挑选出一些既有反法西斯思想,又有创作经验或者写作能力的德军战俘,送到专门设立的战俘营里进行培训,旨在将他们培训成符合美国人想法的未来德国社会的骨干力量,在打败法西斯德国后让他们回到家园,从事战后德国的建设和管理工作。这些被挑选出来经过特别培训的德军战俘,对未来德国的国家模式和社会体制具有非常一致的看法,这就是要建立一个取缔法西斯、军国主义和专制独裁,具有美国式的国家民主,与欧洲各国和睦相处、和平合作的德国。为了在其他德军战俘营中宣传这些未来德国的设想,这些受到特殊培训的人中,有人提议办了一份德军战俘营报,取名《呼吁》。前面提到的安德施、里希特、科尔本霍夫、霍克、曼采等人,都曾是这份战俘营报的办报人。战后回到德国,安德施和里希特决定重操"旧业",于1946年在慕尼黑获得美国占领军方面的批准,创办了杂志《呼吁》。

---

① 失望之下,原本怀着建设一个崭新德国的热诚与希望,作为法国占领军方面派遣的文化专员回到德国的德布林,1951年再次前往巴黎,再次踏上流亡之途。同样,由于在美国出现的反共产主义潮流,已经七十一岁的托马斯·曼于1952年也离开美国,迁居瑞士,在某种意义上也是开始了一个新的"流亡"生活。在瑞士,托马斯·曼修改完成了他的最后两部小说《被挑选者》(Der Erwählte,1951)和《大骗子菲利克斯·克鲁尔的自白》(Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, 1954)。

杂志有个醒目的副标题，叫做“年青一代的独立刊物”。说“年青”，其实这些人都是四十岁左右的人。除了有意识地要将自己区别于老一代作家之外，集结在《呼吁》杂志周围的德国第二代诗人、作家，还希望借“年青”的口号能够更多地表达革旧创新的信念，吸引年轻人加入自己的阵营。称“独立”，除了表示要把杂志的重点放在表现思想观念上的独立性之外，还表明办刊者对于老一代作家占据了战后德国社会文化舆论中心位置，以一种居高临下的态度向年轻人说教所产生的“代沟”情绪和逆反心理。[①]这些“年青一代”人，没有思想上的负担，愿意将纳粹德国灭亡视为德国的一个历史性胜利。他们急切希望战后德国社会能有一个新的面貌、新的开端，对此有着满腔的热忱，强烈的参与意识和一种带理想主义性质的历史使命感。他们以新的姿态和新的目光在《呼吁》杂志上审视面临的世界，竭力为德国人的社会观念更新、价值重建呼吁呐喊。霍克在《呼吁》杂志的一篇文章中写道：

“我们德国人应当以史为鉴，让极其恐怖的十二年历史时刻警告我们不要追求无节制的目标和肆无忌惮的强权政治。这十二年的历史教训，应当使我们思想上彻底转变，回到我们真正的传统上来，也应当使我们承担起义务，重新建立一个充满与所有国家合作的意志的真正自由的德国。”

十二年的历史教训，也包括在文学问题上要与历史“断裂”，要有新的开端。“年青一代”的作家在《呼吁》杂志上亮出了新观点，提出战后德国文学应当进入一个新的时期，要有鲜明的时代标志，走一条文学革命之路：既不同于“内心流亡”作家文学，也不同于流亡作家文学。他们一方面批评“内心流亡”作家在战后新的形势面前依然如故，继续使用不符合时代要求的老的写作方式，认为他们的作品是脱离现实历史、内容贫乏的唯美形式的“书法艺术”（霍克语），另一方面他们也认为流亡作家的庄重作品呈现一种文化贵族形态，虽然对法西斯有所讽喻，但效果不直接或者给人隔靴搔痒之感，因而同样是停滞落伍，跟不上时代的变化进程。在“年青一代”人看来，老一代作家的老一套文学应当休矣，新

① 从他们在《呼吁》上发表文章，拉开架势，对老一代作家发出的挑战中，人们是不难看出和感受到他们的这种心理的。在1947年和1948年的第一次和第二次全德作家代表大会上，“年青一代”人都未被邀请作为正式代表出席，这也增加了他们的“代沟”情绪。

的时代要求新的文学。如里希特在《呼吁》第十五期上的文章《空位时期的文学》(Die Literatur im Interregnum)中说:

“我们时代的标志是废墟。废墟环绕着我们的生活,包围着我们的城市和街道,是我们当前时代的真实。在断垣残壁的废墟堆上,没有浪漫派的‘兰花’盛开,而是毁灭、坍塌、末日的幽灵在日夜游荡。废墟是生活在我们这个时代的人们内心感到恐惧不安的外部征兆。我们不仅生活在废墟之中,废墟同时还堆压在我们的心头……要把生活在这样一个时代的人物反映出来,需要用新的描写方法,需要用新的修辞技巧,也就是说需要有一种新的文学。”

这种新的文学,据霍克在《德国的书法艺术》(Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur)一文中表述的观点,在内容上应当直接表现当前的现实、历史、社会、生活中的“客观”与“真实”,在语言上应当使用直接“反映人、事物、情景和事件”的“有密度的告之性语言”,在功能上应当在对现实世界的真实反映中真诚地对历史、现实、社会、人生作深沉思索和寻找解答,在创作上应当在路边经过时看到的废墟中“发现今天的社会真实与心理真实的新的规则”。换句话说,这种新的文学,依照霍克在文章中表述的主张,应当充溢现实主义精神,以现实主义手法为基本创作方法,所反映的“真实”并非是简单的对生活的照搬直录,而是透过现象发掘本质,透过社会变迁展示人的变化。

可以说,“年青一代”要求的与新的历史时期相适应的新的文学,是建立在一种社会学基础之上的文学。他们认为文学是社会发展的一个组成部分,文学创作必须与社会政治相结合,必须与时代的变化同步,还认为与新时期相适应的新文学不但要有鲜明的时代标志,甚至还要为国家和社会的政治发展提供导向,播下种子。里希特在《空位时期的文学》一文中,不但号召要进行一场文学革命,创作反映在废墟里生活失落的人们对于新的社会关系寻求的文学作品,还提出要在文学作品中给社会发展指示政治目标的要求:“资产阶级阶层已经耗尽了他们的精神力量,还只剩下一个空洞的文化外壳。正如明天的世界将是一个无产阶级世界一样,主导明天的年轻的力量也将是来自无产阶级。”

要求文学革新革命,换个角度看是在配合对社会革命的呼唤与要

求。里希特是主张文学要有政治承担的“年青一代”的最重要的代表人物。他在《呼吁》杂志上发表的文章,不仅指向了文学,而且也指向了国家和社会的未来政治体制与结构。在《我们想去何处?》(Wo wollen wir landen, wo treiben wir hin?)一文中,里希特提出要在战后德国产生“社会主义的计划与人的自由相互结合的有弹性的秩序”,他说,“在那边(苏联占领区)所发生的,是包括对阶层、经济、教育等所有生活关系在内的整个社会结构进行的巨大变革”,而在“这边(西部占领区)所发生的,却是对1933年前就存在的状况的回归和恢复……那边是无产阶级的德国,这边是资产阶级的残余”,而本来,“从国外归来的年青一代认识到,社会主义已经成为了他们的生命攸关的问题。他们确信,在国内和国际经济领域里实行计划化、社会化以及进行大规模的调整是完全必要的。他们知道,在德国和欧洲若不采取大规模的社会措施和实行计划经济,就不会产生新的秩序”。类似的思考、设想和探讨的言论,在里希特以及“年青一代”人那里可以说是不胜枚举。简言之,依照“年青一代”作家的愿望,在国家未来的政治制度上,德国应当走一条“第三种道路”,既不是西方国家的资本主义,也不是苏联斯大林式的社会主义,而是社会主义加民主的“民主化的社会主义”。

“年青一代”有这些观点和想法,是与他们在美国人看管的战俘营里接受特殊培训时所受到的自由民主思想的影响有关。然而,他们在《呼吁》杂志上对战后德国政策(德国人“集体罪责”论)的批评和讨论,以及对德国未来社会制度的构想,越来越引起当局的不满。特别是他们对“民主化的社会主义”理论的探索与宣传,超过了当局能够接受和容忍的限度。1947年4月,美国占领区当局以《呼吁》有“虚无主义倾向”,且泛滥过度为由,向其所有权人发出了最后通牒:要么撤换编辑部主编,要么被取消办刊许可证。在这种压力之下,里希特和安德施两人被解雇,《呼吁》从第十七期起主编易人。这份原本发行量高达十万二千份的杂志,从此丧失了思想活力,支撑到1949年3月最终还是停刊。

遭受了《呼吁》带来的挫折与打击,里希特和安德施显然吸取了“教训”。他们没有响应社会上许多人向他们发出的呼吁,组建一个名曰“呼

吁”的政党，而是从此放弃发表政论，投入文学创作。[①]1947年9月，在里希特的召集和主持下，安德施、科尔本霍夫以及其他几个志趣相投的诗人和作家，在德国巴伐利亚州南部巴恩瓦尔特湖畔的一个女作家的家中聚会，商量创办一个新杂志，[②]并朗读带来的新作，讨论大家仍然关心的现实主义新文学问题。聚会者对社会主流文学（“内心流亡”作家作品）表现出来的对精神抽象的热衷依旧不以为然，对其宣泄神秘、遁入内心的做派仍然嗤之以鼻，但对这些文学现象背后可能的社会原因或者与现实政治之间的可能的千丝万缕的联系，却是缄口不语。不涉及政治，成为一个不成文的规矩。聚会非常成功，令大家兴犹未尽，于是同年11月在乌尔姆市附近又聚了一次。接着便固定下来，先是半年一次，后改为一年一次。这个群体被媒体根据第一次聚会的年份取名为“四七社”（Gruppe 47）。

就这样，于无意之中“四七社”诞生了。虽被称之为“社”，但它实际上并不是一个团体、协会或者社团意义上的组织，而是一个结构十分松散的诗人、作家、评论家的“沙龙”；没有纲领，没有“会员”，只有中心人物里希特手中有个通讯簿，供向大家发出年度聚会邀请时使用。也就是说，完全是一种自发的共同的感觉，把这个文人群体聚集到了一起。“四七社”的年度聚会，属于一种特别形式的文学“创作座谈会”。核心项目是新人朗读新作，在“四七社”中谐称“坐电椅”。朗读时，朗读者坐在众人对面的椅子上。朗读后听众“毫无顾忌”地发表批评，提出意见。面对哪怕是“毁灭性”的尖锐批评，朗读者也只能静坐听取，无权辩答，就连做一些情感上的表示也不可以。[③]对朗读后的提问，也被完全限定在只是针对所朗读的作品本身，不得涉及作者的基本人生观或是他的别的作品。以这种非常明确的限定性和程式化的方式，“四七社”所创造出的

① 被解雇后，安德施曾对里希特说：“让他们想干什么就干什么吧。我们靠的是手中的笔墨。”这可以说既道出了作家在政治压力面前的无能为力和无可奈何，也道出了作家要以文学作为抗衡手段的启蒙主义立场。

② 这个计划创办的杂志被定名为《蝎子》，但未获得当局的批准。

③ 里希特对“四七社”第一次聚会回忆说：“我们坐在地上围成一圈，有的人还是半躺在地板上。大家都在全神贯注地聆听，非常聚精会神，很少有人点头、发笑、插话、打断或是通过其他方式表达对朗读作品的褒奖或是不看好。”

多元环境与宽松氛围,能够接受具有各种思想和立场的作家参加,能够让具有各种思潮和倾向的作品得以朗读,为促进作家们的交流以及后来在国际上的交往都做出了贡献。[①]

七　年青一代不沉默

在1946年9月《呼吁》杂志第二期上,里希特撰文提醒人们特别注意到一个他认为不无遗憾的现象,这就是,"在一个经历了战争失败并且不只是一次失败的国家历史上,很少有像在今天的德国那样在两代人之间出现了如此深的思想上的鸿沟。目前在德国有一代人在演说,有另一代人在沉默"。这里说的"在演说"的一代人,指的是"内心流亡"作家;他们在战后处于社会文化舆论中心,四处出头露面,为世人瞩目。这里说的在"沉默"的一代,指的是1920年左右出生,战争结束后得以返回家园的年轻的德国士兵。这一代人是在纳粹统治期间长大,在战争硝烟中度过了青春年华。他们中的成千上万人已在战场上丧生,幸存者也是饱受创伤,历经恐惧和遭尽劫难。战争的经历,使这些年轻人认为他们这一代是受人迷惑、欺骗、愚弄和践踏的一代,同时又觉得他们这一代是罪孽深重的一代。战后从战俘营释放回乡,他们又觉得遭到社会的冷遇

① 从50年代中期起,"四七社"的主持人还开始邀请文艺理论界、批评界、出版界、图书界等方面的人士参加,使年度聚会成为一道越来越引人注目的联邦德国文学的风景线,成为一个越来越至关重要的文学交流中心,但同时也越来越产生和起到一个社交活动场所的作用,成为作者与出版社、书商的接触地和洽谈地,为此招来不少批评,说聚会"变质"。50年代末至60年代中期,是"四七社"走上高峰期间。在这个期间它成为联邦德国社会文化政治生活中的重要一"极",独立于和对应于官方的文化政策,因此常常导致政治家或者政府官员对它批评指责,表述微词。"四七社"虽然不是联邦德国文学的惟一的作家中心,但无论是在文坛上、在社会上还是在国际上的影响都无疑最大。在"四七社"周围,可以说群贤毕至,少长咸集,这些人一直是联邦德国文学的主流创作人物。一些刚刚出道的或者名不见经传的青年作家,如海因里希·伯尔(Heinrich Böll, 1917—1985)、英格博格·巴赫曼(Ingeborg Bachmann, 1926—1973)、马丁·瓦尔泽(Martin Walser, 1927—)、君特·格拉斯(Günther Grass, 1927—)等人,或是因在"四七社"的新人新作朗读会上获得了大家公认而一举成名,或是因在"四七社"年度聚会上以表现特别成为新闻人物而立即为社会知晓,譬如来自奥地利的彼得·汉特克(Peter Handke, 1942—);这些人后来都是德国或者德语国家文学的重要作家。从50年代初开始颁发的"四七社"文学奖,对于培养和推出战后德国文学年青一代新人也起到了特别的作用。

和不理解。这是期望过、诅咒过、挣扎过、抗争过的一代，是有许许多多思索、经历、感受、体验要倾吐、要述说、要释放、要宣泄的一代。自己也当过兵和当过战俘的里希特，不仅注意到并且提出了“年青一代为何沉默”的问题，还得出一个结论：“年青一代之所以沉默，是因为他们感觉到所经历的生活与书面文字之间的反差，实在太大。”这就是说，社会通行的“话语”不能够表达这一代人的命运和遭遇，甚至还与他们的生活经历与内心感受严重相悖和冲突。

里希特的呼吁，在战后还乡的年轻人的心中激起了反响，很快得到回应。“有谁知道一只被枪弹打得满是窟窿的肺叶上冒出的血泡的韵文，有谁知道被枪杀者发出的呼号声的节奏，有谁知道对于强奸的辞藻，有谁能从机关枪的射击声中得出诗的韵律？”从战俘营释放归来的青年士兵沃尔夫冈·博尔歇特(Wolfgang Borchert，1921—1947)，在《五月里布谷鸟在鸣叫》(Im Mai, im Mai Schrie der Kuckuck，1947)中这样写道，接连向社会发出一连串的追问，向人们昭示“年青一代”不会长久沉默，他们会在暂时的沉默中爆发。1946年底左右，以博尔歇特、海因里希·伯尔 (Heinrich Böll， 1917—1985)、沃尔夫迪特里希·施努雷(Wolfdietrich Schnurre，1920—1989)等人为杰出代表的“年青一代”作者，就大胆登上文坛，发表了他们的处女作，很快形成一个独立的创作群落。

这些年轻作者的共同性，有迹可寻。他们以前缺少或者实际上根本就无任何写作训练与经验。伯尔后来回忆当年的写作情形时说，“在1945年以后的最初阶段，要写上半页纸都觉得是难以令人置信的格外艰难”，一方面传达出当时为廓清纳粹政权对德语语言的污染所作的艰苦努力，[①]另一方面也可以说透射了他们当时写作实践的实际困难。是

① 法西斯曾利用社会的民族主义情绪，作为攫取政权、实施统治的手段。沙文主义意识和狂热的非理性是当年纳粹文学的典型特征。希特勒、戈培尔之流滥用语言来欺骗民众，蛊惑人心，煽动情绪，挑起仇恨，使得德语被严重污染，充满了纳粹思想意识的特定外延与内涵。1945年，《法兰克福报》(Frankfurter Zeitung)报社的几个工作人员，所作的一个命题为《来自“非人”词典》(Aus dem Wörterbuch des Unmenschen)的调查报告，表明就连“性格”、“心智”、“愿望”、“辅导” 等日常生活中的普通词汇也都受到了纳粹意识形态涵义的污染。因此，战后德国文学界立即有人提出要革新语言词汇，建构新的“语言”。如在1947年的战后全德第一次作家代表大会上，就有人发言指出革新文学语汇的必要性，要求不能用“尚未消毒的语言”来创作，告诫不要以为“新酒可以装在旧瓶里”。

长歌当哭、痛定思痛的不可遏止的要述说、要倾吐、要呻吟、要呐喊的冲动和要追问、要反抗、要抗议、要警世的动机和信念，使他们坚持了下来，而且使他们不仅坚持了下来，还形成了内在的动力，铸造出他们的语言风格。这个风格契合着他们的情感情绪，表现为结构简单、节奏断裂、句子裁短、缺乏流畅感或者根本就不怎么流畅，表现为语言方式实际、具体、现实、质朴、冠词弱化，故意把个别词错误拼写，喜用动词和象声词，总之这种语言表现为与描述对象的结合统一，是用来直接表现、描摹、反映和重构现实的语言。施努雷后来形容他们当时的努力结果时说："这种语言是一个字一个字地抠出来的。对每一个连接词、每一个形容词我们都很小心翼翼。这样制作出来的新的语言没有美感，读起来疙里疙瘩，犹如在喘息喘气。"

不言而喻，"年青一代"的创作，没有通常意义上的文学艺术审美；若用通常意义所说的文学标准来审查，可以很容易地发现他们作品的缺陷与不足；有的不注意语言锤炼，不追求布局完整，有的直露、粗糙等。不过，这些审美标准，在要求与先前的历史彻底"断裂"的"年青一代"眼里根本就不算什么，过去的一切传统、结构、价值、秩序、规定、规则、规范、模式在他们那里都变得苍白和一文不值。博尔歇特在《这是我们的宣言》一文中就斩钉截铁地宣布说："我们不需要文体华丽的诗人。对于精雕细琢我们没有耐心。我们需要的是不使用虚拟式的作家，需要的是十分清晰和高声大气地想说'树'就直接说'树'，想说'女人'就直接说'女人'，想说'是'就直接说'是'，想说'不'就直接说'不'的情感真挚的作家。"这就是对他们创作的那种简单粗陋和直抒胸臆的现实主义风格的一个理直气壮的确认。

这之中，也包含对坚持传统审美意识的老一代作家的作品的不信任和鄙视。人们刚刚经历了战争劫难，正在忍受饥饿寒冷，任何脱离现实生活的学究性、哲理性、抽象性的文学，任何妩媚、优美、和谐、讲求字句工整的诗歌在"青年一代"眼里都变得扭扭捏捏，都是些"用韵文来撒谎"，"用笛声来迷惑"的"教授文学"（施努雷语）。情绪强烈的"年青一代"毫不隐瞒他们对战后德国社会由"内心流亡"作家的作品所主导的主流文学的反感，高声指责老一代人的"教授文学"创作是在废墟生活的现实面前演奏"浪漫温情的钢琴曲"（博尔歇特语），是在追求轻松的

审美意向而逃避现实的沉重和严酷。

被看做"年青一代""理论家"的施努雷，在他那篇颇有影响的《走出象牙塔》(Der Auszug aus dem Elfenbeinturm, 1949)一文中，要求文学务必离开自我封闭、自视清高的"象牙塔"，要有新的求"真"语言，就是明确针对那些仍在固守游离现实、超脱历史的文学思维和美学原则的老一代("内心流亡")作家而发。施努雷说，尽管在战争年代，美文艺术也曾使他一度摆脱死亡恐惧，暂居幻想的美丽岛屿，可他现在之所以要从事文学写作，目的就是要反对所谓的永恒的"审美价值"，因为这之中表现出来的娴静与优雅，实际是对现实生活中的人的苦难无动于衷，实际是对现实生活中的人的命运置若罔闻，他现在之所以要投身文学创作，完全是为了表现人，表现人的过错、人的迷惘、人的困苦、人的惶惑、人的失落——施努雷这里对自己文学创作目的的描述，也是对"年青一代"作家的思想特征的一个概括。

从一个更广泛的角度看，可以发现这些饱受了战争劫难和战俘营苦难的"年青一代"作家不仅仅是对坚持传统文学情趣的老一代作家发起了攻击，他们其实是对他们的整个上一代人，以及对由这一代人所代表的社会、体制、秩序、思想、意识和观念都充满了反感。如果说老一辈人与下一辈人的"代沟"冲突和矛盾在任何时代都有，那么，在战后年代表现出来的"年青一代"与他们前辈人之间的裂痕如此深刻，则可以说是以前任何一个时代、任何一部文学史中都未曾有过的，因为，在迄今的历史中还从未有过在两代人之间横亘过一道如此幽暗可怖的阴影：法西斯主义。"年青一代"对上辈人的极其抵触和反感，就来自这一代年轻人在法西斯统治的年代所经历的双重痛苦：他们觉得这一代人是受了愚弄、受了欺骗、被人推进战争的一代人；而当他们在战场上和战俘营里度尽劫波，终于得以艰难还乡后，又发现本应是对他们的命运负责的那一代人，又正在忙于安排和过着自己的战后生活，仍然在主导和决定着社会的方方面面，而他们则无人关注，无人理解。于是愤懑情绪更加高涨，对现实社会失去了任何美好的幻想，由原来"绝对服从"的一代

变成“绝对抗议”(里希特语)的一代。①

第二节 多样格局中的西部文学起步

一 战后“内心流亡”作品

由于纸张、印刷、出版、发行等方面的限制,战后能够与读者最先见面的战后德国文学作品,便是诗歌。诗歌之所以成为战后文学之先,是因为它们篇幅相对短小,结构长短灵活,可以较为方便地在报刊、杂志的版面上穿插发表。战后能够最早发表作品的德国诗人,主要是一些在纳粹统治德国期间以“内心流亡”方式挨过了黑暗岁月,求得了文学上继续生存的老一代作家。他们已经笔耕多年,有的在20年代或是在更早的时候就已蜚声诗坛。他们在战后初期发表的诗作,大部分写于纳粹政权统治期间,因为战争爆发未能发表,或是因为与纳粹政权有这样那样的抵触不可能得到发表,有的诗篇曾在“地下”流传。如卢多尔夫·哈格尔施坦格的《威尼斯信念》(Venezianisches Credo)和凡尔纳·贝根格吕恩 (Werner Bergengrueng,1892—1964) 的《愤怒的日子》(Dies Irae. Eine Dichtung),便是先在1945年4月就有了民间的秘密印刷本,战后才由出版社正式出版。

战后涌现的诗歌,有两大共同特点,一是表现宗教神学思想的神性诗与描写山水草木的自然景物诗是命题和题材上的主流, 二是古典十四行诗的格律、形态和结构又是主要的艺术表现形式。两者合一,使得战后西部德国文学一出现,便具有承接传统的浓郁特征,表明作为战后西部德国文学先声的诗歌向人们展示的艺术风貌, 是在向古典方向复归,1945年所代表的历史变迁,在德国西部并未催生出新生文学和广义

① 在这个时期的一封信中,博尔歇特向对方写道:“我所说的‘整个未来都是属于我们’中的‘我们’,不光是指我们德国人,而且还指不论是美国人也好,法国人也好,还是德国人也好的这整个一代被欺骗、被出卖了的人。我这句话这样讲,是发自于内心,是来自于对我们的校长、神甫、教授们的即对属于我们父辈的那一代人的谴责抗议。想要说的是,他们虽然让我们不能明辨是非,掉进了战争泥潭,但是现在觉悟了的我们知道,只有到达一个新的彼岸,我们才能得救。把话说得更痛快一些,这个希望完完全全只是属于我们!”把对上一代人的反叛情绪,以及他们这一代人要与一切老的、旧的彻底决裂的愿望和意志,表达得淋漓尽致。

上的新的文学“语言”。

由贡特·格洛尔(Gunter Groll)主编的《主啊,我从心底向你呼喊》(De Profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit,1946),是战后德国西部出版的第一部诗集。诗集的主标题,已开宗明义,昭示出宗教神性思想是意蕴其中的精神祈向。虽说有个副标题号称“德国当前的诗歌”,实际上所辑录入集的诗作,其作者全都限制在过去的十二年里一直生活在德国境内的人,或是这个期间在德国的集中营里被法西斯政权关押、杀害的人,也就是说凡属流亡作家的作品,都未被收录。进入诗集的作者,绝大部分是保持传统风格的诗人,有里查德·比林格尔(Richard Billinger,1890—1965)、格奥尔格·布里廷(Georg Britting,1891—1964)、汉斯·卡罗萨(Hans Carossa,1878—1956)、格鲁德·冯·勒福特(Gertrud von Le Fort,1876—1971)、赫尔曼·卡萨克(Hermann Kassack,1886—1966)、伊莉莎白·朗盖瑟(Elisabeth Langgässer,1899—1950)、奥斯卡·勒尔克(Oskar Loerke,1884—1941)、奥达·舍费尔(Oda Schöfer,1900—)、卢多尔夫·亚历山大·施罗德(Rudolf Alexander Schroeder,1878—1962)、弗兰克·蒂斯等。还有个别的社会党人的作家,如艾里希·米萨姆(Erich Mühsam,1878—1934)和君特·魏森博恩(Günther Weisenborn,1902—1969)等。诗集把保持传统风格的诗人与社会党人的诗人的作品辑录在一起,显然在告诉世人:在黑暗如漆的纳粹统治德国时期,还存在着一个“另外的德国”。诗集的前言体现了“内心流亡”文学意识,它告诉读者:“在历史的战场上和刑讯室里,世界精神总是让无辜者的鲜血流淌,总是在撕裂大地。在绝望的年代里,在受难者几乎未有察觉的状况下,已有新的种子在破土生长。”面对刚刚过去的历史、战争和集体大屠杀,不是号召和引导人们去深刻反思,而是立即向人们提供排解和宽慰,是许多“内心流亡”作家的文学思维方式。

在战后的第二年,还有一些个人的诗集也先后出版。除了有前面曾提及的贝根格吕恩的《愤怒的日子》和哈格尔施坦格的《威尼斯信念》外,还有弗里德里希·乔治·荣格尔(Friedrich Georg Jünger,1898—1977)的《西风集》(Der Westwind,1946)、威廉·勒曼(Wilhelm Lehmann,1882—1968)的《讨喜的尘土》(Entzückter Staub,1946)、赖恩霍尔德·施奈德(Reinhold Schneider,1903—1958)的《新祭坛》(Die neuen Türme,

1946)等。在这些较为有名的个人诗集中,规则严谨的十四行诗的艺术形式构成了诗歌手法的主导形式,宗教情怀、自然情感占据了诗篇的绝大部分空间。这些诗集中的大多数诗歌产生于纳粹政权统治年代,因此,它们所表达的宗教虔诚和顿悟,所表现的对自然界真善美的真诚向往,从一定的角度看可被视为一种精神上的自我调适,用来抵御或反抗纳粹统治的黑暗时代。尽管一首诗歌的诞生会有多种内外因素在起作用,但是在纳粹意识甚嚣尘上、社会大众尾随跟从的时期追求宗教神性的纯粹,"隐逸"山水自然,从一定的层面理解,完全有可能是作者的一种不愿与纳粹意识形态苟合的"内心流亡"的文化方式,是一种背弃、抵制法西斯政权的倾向。对于传统诗歌格式的刻板恪守,对作家而言也因此有可能是承担着某种精神上的抵抗法西斯的功能[①]。这些原来可能只是对于作者个人具有精神上的反抗价值的诗歌在战后发表后提供的阅读经验,又表明在急于寻求精神解脱的读者心中唤起了超越意向,起到了帮助人们在感到绝望的困境中忘却现实苦闷,获得慰藉,产生憧憬,唤起希望的效果,也就是说产生了一定的社会作用。

赖恩霍尔德·施奈德的诗歌,在战争行将结束时和在战后年代都获得了巨大的社会反响。施奈德是一位作家、诗人、学者,既信仰基督教,又是一个无所畏惧的人道主义者,他以坚强的反法西斯信念鞭挞纳粹德国,号召同胞以人道主义精神反抗法西斯,因此在战争快要结束前曾被纳粹政权指控犯了"叛国罪"[②]。作为一个注重社会功能的诗人,施奈德倡导艺术要承担起拯救时代、改造世界、净化人心的任务,要求艺术家要坚信"信仰与精神的力量",向世人宣谕人生的"最高价值",拯救陷入生存困境的大众。他的《新祭坛》言约旨远,见道深弘,将诚挚的宗教信仰点化成一种源于内心的宣谕,一种惊心动魄的渴念和一种震撼人心的呼告,告诫人们地狱世界灭亡之际,正是虔诚者的时代来临之时

① 卢多尔夫·哈格尔施坦格就表示说,他之所以选择严格不苟的传统形式,是为了晓谕对时代"丧失了规矩"的无言抗议。据此,诗人在结构严谨的十四行诗的形式中所显示的,是在混乱的历史段落中灵魂的自持与自珍,诗人在这个严格的形式中所寄寓的,是在破碎、颓败、卑污、颠倒、晦暗、倒行逆施的世界中建立秩序的愿望。

② 英国BBC电台将施奈德比喻为"沙漠里呼唤者的声音",把他比做一盏给陷入迷茫中的德国人指点精神方向的指路明灯。这是一个很高的评价和赞誉。

(“只有祷告者将在修建祭坛”),告诫在当前历史的黑夜里仍然有人在展现“纯粹心灵的光辉”;同时超脱一个基督徒的局限,站在整个人类进步和历史发展的高度,鼓励人们勇于反抗黑暗,树立人能改变自己的信念,仰望新生的曙光:“祷告者赤裸脚跟/勇敢走进黑夜,/十字架护卫胸前,/他们穿越黑暗,/问候一道新的光芒。”实际上,许多德国人就是把施奈德本人看做是诗中表达的这样一个勇敢地冲破阴霾,走向光明,呼唤理想的新生活的“祷告者”。

在法西斯统治期间没有向纳粹政权淫威卑躬屈膝的凡尔纳·贝根格吕恩,是战后初期具有社会影响的另一个诗人。他的《愤怒的日子》作于1944年夏天,在整体结构和内容的层面上令人想到但丁的《神曲》,在表现形式和思想意识上都体现出战后西部德国占领区诗歌的时代精神,运用宗教图像和符号指涉当前历史,从基督教义的立场审议社会经历的灾难,对德国民族遭受的心灵蒙蔽、欺骗、迷惑、异化发出痛心的控诉,对深渊里的“秘密”和“上帝的对头”(恶魔——希特勒)发出愤怒的诅咒。与施奈德的诗歌传递出积极的人道主义精神相比,贝根格吕恩的诗篇只是强调宗教信念的精神宽慰和拯救意义,将人们经历的苦难化为精神资源,即更为虔诚的信念,告慰人们应当将所遭受的(反法西斯盟军)飞机轰炸,视为可以洗净自己,净化灵魂,得以永生的“蓝色火焰”;虽然也自省这个民族对发生的灾难有道德上的责任,但这个责任却又是普遍性和抽象性的,并且,“我们可不在这个时间/不在这个暗淡无光的星球上赎罪。/赎罪要在永恒之地/在上帝面前进行”。这之中,含有这样的观点:只有神圣、公正、无私的上帝,才有权力要求赎罪,才能对人间的所有真假是非给予公允的、正确的判决,进而暗含被上帝拯救、宽恕的希望。这种以宗教意识宽慰人心,以上帝名义对待战后人们十分敏感的个人对于纳粹德国责任问题的含糊态度,很符合战后德国社会的大众心理:希望能够减轻对当前现实的恐惧,消除对历史的负疚感,因此贝根格吕恩成为战后西部德国一位常常被人效仿的诗人[①]。

与诗歌的情形相同,在战后西部德国最先与读者见面的叙事作品,

① 1947年的一个读者调查表明,社会对这部诗集评价颇高,与德布林的小说《柏林亚历山大广场》处在同一个受人喜爱的位置,被评为是在过去的二十年里所发表的德国文学作品中最受读者喜爱的作品之一。

也属于“迟到的文学”或者“抽屉文学”之列。这些作品完成于纳粹统治德国时期,因为战争的缘故当时未能发表(在发表时间上“迟到”),或者因为与纳粹意识形态不符而不可能得到发表(只能锁在“抽屉”里)。创作这些作品时,作家们并未明确地在思想上认识到或在内心里提出自己是在“内心流亡”,但他们在作品中张扬宗教精神,醉心于神秘情感,或渲染隐喻气氛,或进入超验世界,表现出一种要以创作来摆脱周围社会的意图,又由于人实际上不能逃避生存,不能逃避生存环境,故从一定的层面看,纳粹德国的憧憧影子在作品中依稀可见,因此,如果将前面谈到的对战后最先发表的诗歌的观点移植过来,也可以认为写作对于这些作家也有相同的意义,即有精神上抵抗法西斯的作用。或者换个角度说,在法西斯政权的压力下,这些“迟到的文学”或“抽屉文学”的作者们或公开或内心具有人道主义的反法西斯意向。这些主体意向充溢在胸,不可避免地要在笔下或隐或显地表现,揭示与谴责战争、暴力、欺骗、沉沦、异化等社会阴暗面。尽管这些揭示和谴责是普遍性的,并未直接指向某个具体的历史或社会,但由于它们切中时弊,因此很有可能使读者轻松“解读”,主动与当前世界和现实相参照,自然而然地把刚刚过去的那段历史与之联系在一起。或者正是由于这些作品主题虚远,不指涉当前,符合战后德国人急于忘却历史、“逃避现实”的心理,它们在社会上受到欢迎。

伊莉莎白·朗盖瑟的《磨不掉的印记》(Das unauslöschliche Siegel,1946),就是这样的一部作品。朗盖瑟笃信基督,有一半犹太人血统,从1936年起被纳粹政权禁止写作。她不顾禁令,于1937年至1945年间暗地里创作了这部规模大、分量重、涵盖广的三卷集小说。其中既有虚构幻想,也有历史事件,还表现了战争,叙事结构不失曲折和复杂。主题表现的是人生的沉重体验,这是一部充满宗教象征和自信的书,所宣谕的,是宗教教义对人的教化,使之精神复活,神性最终会在人的生命中散发内在的光辉。故事发生在1914年至1945年,叙述一个名叫拉盖鲁斯·贝尔方泰纳的犹太人,为了能与一个天主教妇女结婚,从形式上接受了洗礼,实际上对信念并不忠诚,过着放纵的生活,后来历经劫难,在战争中幸存,最后得到精神上的拯救;因为进行了皈依天主教的洗礼,这就等于有了一种用“火与水都磨灭不了的印记”,意味着最终会得到上帝的宽恕。

小说处处体现宗教精神，无论是对人物行为的表现，还是对情节的安排，都流露了作家的宗教意识。宗教与人为“善”的思想，是作家（在小说中让人感觉的）世界观的主干。她写现世社会背离了精神信仰，被“人为的理性文化”（自我、欲望、冲动、理智）诱惑，丧失了与“世界本源”的联系，变得虚妄而放纵，心为物役而必然陷入绝望，断言在人类社会数千年的历史舞台上“所上演的全是上帝与魔鬼之间的事”，把人类社会数千年的发展过程解释为“上帝”与“魔鬼”之间在时刻斗争的过程，把世界上发生的战争解释为在“善”与“恶”之间的永恒斗争中“魔鬼的极小部分力量”之物质外化的表现。小说在深层的叙事结构中，对不久前发生的历史事件作宗教理念上的探究。作家以宗教眼光审视历史，诉说人生，其意是恢复人的精神信念，把人的信仰问题置于“医治”社会创面的思想核心。由于视罪孽、放纵、暴力和得到宽恕是人类不可变更的命运，朗盖瑟在小说中以“火与水都磨灭不了的印记”这个理想化的艺术想像，呼吁和启示读者，在“上帝”与“魔鬼”的斗争中，人能够而且必须做出的选择是与“上帝订约”。这种对历史和对人生认识的局限性，使得小说在今天很难得到学术界和社会的关注①，尽管作家以绝妙的语言能力，把小说的情节写得跌宕起伏，并用了一些现代派的手法，令人想到普鲁斯特、乔伊斯或者卡夫卡。

把人类社会爆发战争的原因，归结为人性中的“恶”得到放纵的结果，归结为人类追求物质享受而导致精神信仰危机的结果，也是赫尔曼·卡萨克《大河后面的城市》（Die Stadt hinter dem Strom，1947）所体现的观念②。小说中，主人公林德霍夫来到一座位于“大河后面的城市”，担任该市的档案管理和编年史书记员，由此获得一个全方位的视角，可以对事物的来龙去脉“寻根究底，从此不再受欺骗”。林德霍夫来到的这座所谓“城市”，实际是位于阳世与阴曹地府之间的一个“中间地段”。他

---

① 小说在1979年曾被再版，却未获得什么反响。

② 卡萨克在20年代就以表现主义诗歌开始了文学写作。这部小说，他最早动笔于1942年，1944年因战事中断，战后又继续着笔，1946年全部完成，次年出版。因此，对这部小说实际上可以分成两个部分，第一部分表现主人公在所到的城市里看到的景象，在战后写的第二部分则偏重于表现主人公对于人生存在的形而上的思索；两部分写作风格迥异，第一部分常用卡夫卡式的象征手法。

所看到的“城市”景象，并不让人产生虚幻之感，因为它们很容易让人看出这是对纳粹德国（军国主义、迫害犹太人、废墟）的真实描述。林德霍夫在这座“城市”里生活了十多个年头，这个时间设置再清楚不过地表明这一切都发生在纳粹德国；评论界和读者也都一眼就看出这是一部“魔幻现实主义”小说，尽管卡萨克评论自己的作品说，小说整体构成一个喻体，指示一个“不受任何表现形式限制”的具有普遍意义的“真实”，即认为他的这部作品，功能不在于揭示具体的历史，而在于帮助人们认识事物的本质。

整部小说为读者提供的，是一个用意十分明了的认识框架。主人公的观察具有极强的指示色彩，他对世界本源、历史规律、人生之意义或者无意义等本体论和唯心主义哲学所作的种种探究和思索，也都指向一个核心问题：人类追求表面幸福和眼前的物质利益，是导致人类社会发生“罪恶、卑鄙、低下等一切可憎之事”的根源，因此要以对“精神”的张扬[①]来对抗“可悲的理性”，要以自己的“善”来压倒自己的“恶”，要以对人性道德的光大来消灭战争，只有追求精神上的信仰，才能使本无意义的人生拥有意义。作家借用主人公的思索向读者传达人性道德至上的信息，这是整篇小说的深度立意，作家试图以此重构战后德国人们失去的精神依托。小说中还出现了林德霍夫对于人生问题的形而上的思索，这种思索仍是在人类生活永远是一种生与死在不断轮回的观念指导下进行的。林德霍夫不仅皈依这个观念，还在这个观念的基础上对在两次大战中生命遭到毁灭，得出一个令他始而惊愕，但随即就释然的见解：那数以百万计的生灵遭到涂炭，是在“为急于轮回的再生者腾出位置”。传播这样的“生命循环”的福音，对于今天的读者来讲显然是荒唐和可笑的，缺少认识上的认真和严肃，可在当时却符合战后德国社会渴望获得存在意义，渴望缓减生活痛苦，渴望能对不久前发生的一切得到一个超验的解释的心理需求[②]。

① 所列举的作为“精神”代表的三十三位“世界卫士”中，既有但丁、歌德，也有中国的老子。

② 在战后德国，由于人们渴望得知战争中失踪的亲人下落，迫切摆脱心灵痛苦，安慰死者亡灵，因此社会上的占星算命、招魂信鬼等非理性行为非常普遍盛行。正因如此，《大河后面的城市》出版时赢得了不少读者，但同时也决定了它很快便被遗忘，失去了继续吸引读者的依据和时空。

恩斯特·克罗伊德尔(Ernst Kreuder,1903—1972)的《阁楼上的社会》(Die Gesellschaft vom Dachboden,1946),也是德国战后颇为著名的一部作品[①]。这是一部只有170页的中篇小说,结构自由跳跃,内在韵律流畅,人物性格描写细腻,小说以第一人称叙述,情节充满童话色彩,表现手法主观随意,特色鲜明。内容表现的是,人们只有进入内心与幻想世界,才能在秩序混乱、价值颠倒的世界中求得生存,这是惟一的好办法,小说描写几个年轻的男人,厌恶充满物质追求和功利主义的外界社会,在一家商店的阁楼上组成一个"七人同盟",自我营造一个充满浪漫主义格调的梦幻般的精神世界,与世隔绝,超脱生活,坐而论道,就人生、文学、艺术、审美等问题进行讨论或自言自语。他们获得了某个地方藏有宝藏的秘密,开始了寻宝之旅,所乘船只漂流在河上,这使小说叙事浮动在一种神秘的意境里。《阁楼上的社会》不直接涉及任何现实历史,用超然的文化精神,抵御使人压抑、异化的外部世界,抗衡无意义的被异化了的生活[②]。

二　主流文学无"零点"意识

战后主导西部德国文学的"内心流亡"作家的作品偏好形而上的意识、精神,推崇怡然超脱的安闲情趣,人们先是看到了其中反映的社会阴影,对其历史的合理性表示了认同。可是,当纳粹德国灭亡已有数年,人们看到"内心流亡"作家的创作态度没有发生变化,仍旧对现实历史和当前社会持谨慎规避的态度,只认同抽象的普遍意义和价值,只是以宗教的思维方式认识和理解世界,仍旧以艺术的具体形象表现上帝、无限、拯救等信仰观念,于是,批评这些作家好像并未注意到1945年以来的历史变迁,以及由这个历史变迁给文学所带来的解放,好像还在"内心流亡"。如荣格尔的一首诗写道:"我想进入香忍冬树丛/那里有情人亲热拥抱/想在弯弯月亮下面/与小狍子亲近嬉戏。"在国家经历了空前

① 因为是在战后西部德国文学作品中第一部被翻译成外文(英、法、瑞典文)的作品,所以煊赫一时,给作者带来了国际声誉。

② 在接下来发表的《不可捕捉之人》(Die Unauffindbaren,1948)里,克罗伊德尔将在《阁楼上的社会》中表现出的超逾性的精神形态一以贯之,继续试图在一个更高的层次上关照现实,透视一种比历史现实更为"真实"的"真实";这部小说在德国文学界也较有名。

灾难，社会百废待兴，人们急切需要反思的时候，诗人醉心于吟唱风月，难道说不是低吟浅唱？

"内心流亡"作家的文学概念，在许多批评家和读者的眼里成了回避矛盾、逃避现实的艺术观的代名词。这是一个根据观点和立场的不同得出的看法也不同的问题。"内心流亡"作家觉得无须反击，也无须为己辩护。在他们看来，文学要关注的应当是一些更高层面上的东西，如终极价值、世界本体、信仰、死亡、善与恶、魔鬼与上帝等。在《阁楼上的社会》中就表现了对现实主义艺术极其鄙视的克罗伊德尔在 1945 年 10 月的一封信中写道，"我承认，我对那些血淋淋的破烂小说所反映的那个现实根本不感兴趣"，在此前的 3 月他就已经讥笑说，"那些上了年岁的流亡作家还在那里用自然主义的手法处理纳粹时代，我们今天需要的是另外一种信念的文学"。此后在 1953 年获"毕希纳文学奖"的答谢辞中他又进一步表述道：艺术的使命在于突破对于现实世界的反映和模仿范式，进入非现实层面，"摆脱功用与目的"，这样，文学就"更接近未来而不是当前时刻，更接近世界本源而不是发生事件"。[①]

不仅克罗伊德尔反对文学"现实主义"，其他"内心流亡"作家也不主张文学面向和反映现实，而是强调文学的本质是在更高的意义上思考历史、社会和人生。比如伊莉莎白·朗盖瑟就表示自己坚持在对宗教思想体认的基础上的艺术想像，只关注人的宗教信仰，对具体的当前的社会不予注重("相对于千万年流逝岁月的汪洋和深渊，目前的时代微不足道")。又如冯·勒福特也表明自己选择宗教精神为文学的方向，"对于不再是人性的(法西斯/魔鬼)，惟有以超逾人性的(精神信仰/上帝)与之对抗"，把倡导宗教信仰，找回失去的对圣子基督之爱，作为文学的当务之急[②]。再如其诗作后来常常在联邦德国学校的课本中出现的伊

① 克罗伊德尔后来的《不敲门而入》(Herein ohne anzuklopfen，1954)、《水下痕迹》(Spur unter Wasser，1963)、《听说》(Hörensagen，1969)等作品，也体现了他的这些强调主观性、内心性和超逾性的文学主张。

② 勒福特在 1945 年后发表的诗歌，经常表现逃亡和被驱赶的主题，其中没有对具体历史的任何直接提及；在《无家可归者》(Die Heimatlosen)一诗结束时她写道，"眼泪洗净了责任"，即现在蒙受的苦难，抵消了先前犯下的过失。结合战后有许多德国人被驱赶出家园的情况，可以将勒福特的诗作理解为也是在为战后德国人的命运暗地申诉。

娜·赛德尔(Ina Seidel,1885—1974),也在一首诗中这样表述她写作的出发点和落脚点:“在我们的废墟世界里/有何处可供逃离悲哀的迷宫?/如若不是原初恒久的日月星辰,/还有什么是人们还可以寄托的。”弗·乔·荣格尔也宣布:“我对返归自然,返归浪涛,返归火,返归风别有会心。也就是说,我把自己托付给了最古老的周而复始,托付给了永远的周而复始的规则。”从这几位在战后年代具有代表性的“内心流亡”作家的言论中,可以看出他们在时代、民族、国家面临的共同问题面前仍在坚持文学要与现实性、社会性和政治性拉开“距离”的观点。这是由作家的艺术观所决定的,他们推崇主观,依归内心,信奉艺术本体性,追求“永恒”价值,同时作家个人的人生认识问题以及对现实世界的悲观的文化性格也在起作用。

三 流亡者的作品

与“内心流亡”作家作品走俏书市形成对照,战后也意图在西占区发表作品的流亡作家备受冷落,处境艰难,想返回家园却面临许多阻力、障碍和困难。由于历史的原因,西部读者对流亡作家本来就不了解,存在着偏见和不满,经过“托马斯·曼风波”后,更从情绪上偏向“内心流亡”作家一边。战后人们普遍的想法是忘却战争,摆脱历史,缓解压力,“内心流亡”作家的作品不问政治、疏离现实,不仅符合这种社会心理,而且还符合社会政治的保守复旧倾向①。而流亡作家的作品却抓住德国的新、旧伤口不放,要求反思历史,审视社会,正视民族与个人责任,自然与战后社会的选择标准格格不入,更遑论能够赢得青睐。除了这些因素之外,西部占领区出现的反共产主义动向,也使得被视为有共产主义思想的流亡作家及作品从一开始就被打入另册,不论他们在整个德国文学史中的位置本该是多么显赫。

成就卓著的亨利希·曼(Heinrich Mann,1871—1950),在流亡中完成了上、下两卷集《亨利四世》(Henri Quatre)。这部长篇历史小说借古喻今,塑造了一个开明君主的形象,反衬希特勒独裁者的嘴脸,给德国文学的批判现实主义思潮增添了一个新的典型,1935 年和 1938 年就在

① 这种社会心理和政治氛围于冥冥之中形成的巨大力量,又反过来有效地庇护了“内心流亡”作家的作品的主流位置。

荷兰阿姆斯特丹出版，而在战后德国西占区和后来的联邦德国却是到了 1952 年以后才有出版社出版。坚定的反法西斯作家阿诺尔德·茨威格(Arnold Zweig,1887—1968),1937 年写成的《一个国王登基》(Einsetzung eines Königs)，尽管很有艺术审美和社会认识价值，但被拒之门外；就连那部在走上流亡道路之前就已在国际上打响的《格里沙中士案件》(Der Streit um den Sergeanten Grischa),也未给作家带来在西德获得出版的机会。极负盛名的女诗人莱莉·萨克斯 (Nelly Sachs,1891—1970)，在瑞典流亡期间写下的长诗《在死亡的寓所里》(In den Wohnungen des Todes,1947)，控诉法西斯对犹太人集体屠杀和种族灭绝，为诗人和德国文学赢得了国际声誉[1]，但在联邦德国一直到了 60 年代才出版。凡此种种，仅举几例。

只有屈指可数的几部流亡作家的作品在西部占领区得到出版，其中之一是托马斯·曼的《浮士德博士》(Doktor Faustus, das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von seinem Freunde, 1947)。小说创作于 1943 年至 1945 年间。此时，第二次世界大战的战局已经出现决定性的转折，从四面八方向德国本土逼近的隆隆炮声宣告法西斯纳粹的失败只是一个时间问题。在这个背景下诞生的《浮士德博士》，承载着托马斯·曼在痛心思考的问题[2]：纳粹政权为何能在德国上台？具有灿烂民族文化的德国人为何会被纳粹宣传欺骗？德国人为何不能依靠自己的力量把自己从法西斯的统治下解放出来？

小说中，提前退休的中学教师，语言文学博士塞雷努斯·蔡特勃洛姆住在一座小城镇里，在 1943 年至 1945 年间写下了他那在 1940 年就已经去世的朋友阿德里安·莱弗尔金的生前故事。从这个传记中可以得知：很早就有音乐爱好并且有作曲天赋的莱弗尔金学了一段时间的神学后转向学习音乐。他深知他的作曲已经丧失创新性，陷入机械模拟的困境，于是便与魔鬼签订出让灵魂之约，以使自己在艺术发展上能够另辟蹊径。凭借魔鬼给予的非凡才能和音乐灵感，莱弗尔金创作出一曲又

① 1966 年获得诺贝尔文学奖。

② 二战期间，托马斯·曼曾希望德国爆发革命，推翻纳粹政权。小说中，蔡特勃洛姆叙述说："在那些年月里，我们这些牢笼中的孩子曾幻想过能听到德国的解放——它的自我解放的晨曦欢乐颂。"但历史的发展并未如他所愿。

一曲玄妙的乐章，却也为此付出高昂的代价，过着闭门作曲的生活，染上致命的疾病。这样过了十九年。一天莱弗尔金将亲朋好友请来，把与魔鬼签约之事对他们作了忏悔，并为他们演奏自己的最后一个作品《浮士德博士悲歌》，在演奏中突然昏厥倒地。醒来后莱弗尔金从此失去了理智，变得神情痴呆，在迷迷糊糊的状态中生活了十年后病死乡村。

小说传承了由歌德开创的叙事模式，体现了作者学识的渊博和学养的深厚，从内容、手法、形式到语言都有浓郁的德国味，将头绪纷繁的哲学观念、思想史、文化史、音乐理论、历史社会学，以及宗教、神话、德国中世纪鬼神故事、浮士德传奇故事，马丁·路德、歌德、瓦格纳、尼采等德国思想史、文化史上的名人生平经历，从现代科学中推引出来的理性知识，以及作家自己的文学创作生活等素材糅合在一起，信笔道来，虚实相间，调度自如，不仅从头到尾充满了比喻，而且虚拟性和象征性贯穿整个故事，隐喻也比比皆是[①]。

这部小说充满了各种材料，因而深沉复杂，运用音乐创作手法编排结构，因而巧妙独特，在叙事中安排了一个既是莱弗尔金故事的回忆者，又是作家批评对象的叙事人，因而匠心独运[②]，对于普通的德国读者来讲也并不好读[③]。许多评论家指出，以德国进入帝国主义时代至第二次世界大战法西斯政权崩溃前夕这一历史时期为背景的《浮士德博士》，具有深刻的悲剧意识和历史批判精神，是一部描写德国民族命运，审视法西斯主义和批判路德、叔本华、尼采思想的小说。作家在小说中通过所编织的作曲家莱弗尔金的故事，在一个深层结构上观照德国历

① 如主人公的名字就含义深刻，“浮士德精神”是德国人妇孺皆知的、在历史上就常被使用的“德意志灵魂”的同义词。

② 这个叙述人蔡特勃洛姆具有人道主义胸怀，眼看着阴影在笼罩德国，自己的朋友在陷入沟堑，他既怀疑重重，忧心忡忡，又感到束手无策，不能相助。他的无力和窘迫，给作品带来了极大的内部张力。另外，作为作者，托马斯·曼在小说中让蔡特勃洛姆代笔记写，出面叙述，自己则与叙事保持一定距离，得以发挥自己那亦庄亦谐的叙事技巧，使读者在读这部主题沉重严肃的作品时能不时享受到诙谐、幽默、反讽、戏仿等审美情趣，这成为小说的又一艺术特色。

③ 1949年，托马斯·曼发表了小说形式的《〈浮士德博士〉写作经过》(Die Entstehung des Doktor Faustus)，详细介绍了《浮士德博士》的创作背景、材料利用、创作目的和意图。

史，反映德国传统市民文化人道主义精神在近代的变质、堕落、解体和结束（臣仆心理、非理性、悲观主义、脱离生活的抽象思维和艺术、与魔鬼订约），向读者喻指法西斯在德国产生的原因[①]。

由于当年的"托马斯·曼风波"的余波未了和其他原因，尽管托马斯·曼在小说中没有对经历了纳粹政权灾难后的德国社会提出未来的政治设想，只是希望人们吸取历史教训，为德国的未来寻找理性参照，并请求世界宽恕这个民族和国家[②]，但《浮士德博士》发表后仍然引起一些人"雪崩"般的强烈震动。不过，更多的人评价这部作品时是倾心称道，说它的思想蕴涵和艺术价值无可否认，是托马斯·曼在文学创作上的一个光辉顶峰，也是继歌德以来德国传统叙事文学中的一部巅峰之作。

赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse，1877—1962）的《玻璃球游戏》（Das Glasperlenspiel，1946），也是为数不多的能在战后德国西部出版的流亡作家的小说之一。从严格意义上讲，黑塞并不属于法西斯政权上台后被迫流亡的作家，而是一位在第一次世界大战后就移居瑞士的德裔作家，1923年成为瑞士公民。不过，虽然身居瑞士，但黑塞仍然关注在德国发生的一切，所写作品文体清晰，即坚持德国古典文学和浪漫文学的传统，而且是在德国出版社出版，也就是说一直是以德国读者为对象，此外，在纳粹统治年代，黑塞坚信希特勒的得逞只是暂时的，在战后的"托马斯·曼风波"中，也明确地站在托马斯·曼的一边，写信向他表示支持，所以人们习惯地将他归入流亡作家之列，国际社会也将他视为未曾受到纳粹意识形态污染的德国优秀文化的一个代表和继承人[③]。黑塞在战后发表的《玻璃球游戏》也被人们顺理成章地算做流亡作家的作品。

《玻璃球游戏》的创作始于1931年。1933年德国纳粹上台后这部小

① 与之相应，根据自己信奉的，由德国后期浪漫派提出的民族文化先于个人存在，社会环境对于人有决定性的作用力的观点，托马斯·曼在小说中突出的是对具有代表性的典型事件的描绘，而不是对人物性格的表现。

② 在小说结尾处，托马斯·曼写道，"一位孤零零的老人在合手祈祷：愿上帝宽恕你们可怜的灵魂吧，我的朋友，我的祖国"，明显将自己的情感带入小说；在迄今的作品中，托马斯·曼还从未像在《浮士德博士》中那样投入过那么多的个人情感。

③ 黑塞在1945年前从未获得过任何德国文学奖项，但在1946年一年内不仅获得了法兰克福市歌德文学奖，还获得了诺贝尔文学奖。这两个奖项的授予，被人视为表明了"世界人民并没有放弃相信存在着一个文化的德国"的证明。

说的创作对作家又产生了新的意义[1]。1942年创作完毕，却只能在瑞士(1943年)与读者见面。战后于1946年在德国出版，到了1949年在短短的三年内就接连再版了三十五次，社会的激烈反响由此可见一斑[2]。这部三卷本鸿篇巨制，站在公元2200年的时间高度，从理想的人道主义未来社会向当前的平庸、混乱的“小品文”社会回望，讲述与世隔绝的卡斯塔利亚省精神社会，叙述主人公克内希特的生活经历和成长之路，指出“小品文”品行是时代畸形、病态、堕落和沉沦之源。这部小说从特征上看充满思索的幻想性和虚与实的相互渗透性，具有回避具体历史社会的抽象性和由此产生的多义性、宽泛性及多面意义性[3]，从小说模式的角度来看，既是一部乌托邦小说，又是一部“成长小说”或曰“教育小说”[4]。

“小品文”品行，在小说中一方面表现为精神文化在退化、没落，成为一种浅薄的时间消磨，另一方面表现为哲学思想(特别是黑格尔和马克思的历史哲学)在丧失品质，成为政治斗争中的附庸和出卖灵魂、争名夺利的产物。乌托邦的主题，在小说中表现为黑塞设置了一个精神与政治截然分开、纯粹是由精神在起作用的社会，即卡斯塔利亚省；在这里举行的玻璃球游戏模拟各门学科内部结构，以美学方式昭示精神的永恒，昭示惟有艺术在体现精神与行为的结合。成长的主题在克内希特接任玻璃球大师位置时达到高潮，不过成为大师的他又离开卡斯塔利

① 按照黑塞自己的表述，他是想通过这部作品的创作，一是给自己构建一个供精神遁逸的“精神空间”，二是希望以此来鼓励生活在纳粹政权统治下的德国朋友们加强对黑暗的抗争。

② 小说后来还成为联邦德国高中学生的必读书目。

③ 《德国近代文学史》评论《玻璃球游戏》说，这是一部“有政治评论和历史著作……有穿插的诗句和故事，传说和言行录”整合其中的，“运用了各个民族的思想和形象”的“内集各种体裁之大成”的作品，是一部“把古旧的风格和现代风格混在一起”的，其“结构之奥妙，象征意义之复杂，情节之丰富和纷繁”达到“简直令人感到吃惊”程度的晦涩难懂的难以综合概括的巨著。参见苏联科学院编《德国近代文学史》(下)，福建师范大学外语系编译室译，人民文学出版社，1984年，第895页。

④ 小说有明显的对歌德“成长小说”《威廉·迈斯特的漫游时代》的汲取和借鉴。黑塞自己也对此毫不忌讳和隐瞒，在给主人公所取的名字中就体现了对歌德的敬重：“克内希特”的德文意思是仆人，歌德小说的主人公名叫“迈斯特”，德文意思是师父或先生。

亚省去当朋友儿子的老师，并在与学生见面后的第二天便溺水死亡；如果他没有身亡，能否在外部世界印证卡斯塔利亚省精神社会的有效性，这只能由读者自己去想像。

没有自然科学，没有工业技术的卡斯塔利亚省是精神精英所幻想的一个世外桃源。这个澄净而崇高的乌托邦，从一定的角度考察是可以认为是在影射和反衬当前社会（法西斯统治时的社会）的龌龊和黑暗[1]。不过，黑塞安排的克内希特溺水死亡的结尾，表明他对自己脱离历史、脱离社会、脱离生活的乌托邦社会幻想的自我批评。但是，战后读者对《玻璃球游戏》结构上的这个矛盾却是有意无意地视而不见。人们注意到的是黑塞在作品中表现出来的超现实的人道主义幻想，以及借主人公之口对真理、正义、理智等重大问题的追问，通过主人公的成长之路所折射出来的对优秀文化和传统价值的追求等。这些思想意识和审美发现，引发了读者心中潜伏的乌托邦向往，产生了宽阔思维[2]。对于人们只是看见小说中幻想的纯粹精神世界，一致地对此认同叫好，黑塞本人并不赞同。在他看来，这种情形意味着德国人又可能像第一次世界大战后的情形那样，急于忘却历史，而不是去认真地总结经验教训和反思自己作为个人的责任。黑塞认为，把发生的一切都归罪于希特勒，并不等于人们已经彻底改变了自己的政治观念，获得了相应的政治认识。

托马斯·曼的《浮士德博士》和黑塞的《玻璃球游戏》，因其审美层次极高，被誉为战后德国小说之冠，成为评论界用来评价和衡量其他战后小说的艺术水平的一个标准和参照。这一方面证明了两位大师的作品的艺术成就，另一方面也有批评家指出，正因为两部作品成了衡量标准，所以它们从德国精神史、文化史的角度和用象征的手法（让读者依靠直感悟性和联想）来间接揭示、阐释法西斯的方式，以及自身表现出来的返回内心的倾向、依托幻想的情趣和对往昔（传统文化）的向往，在一定层面上也造成了战后西部德国文学在现实生活面前逡巡不前的现象。

① 这也许是纳粹政权不准许小说在德国出版的原因之一。另外，小说中对“小品文时代”的透析，也可被视为是黑塞对法西斯思潮在德国起源的一个阐释。

② 小说在德国发表后黑塞收到了许多读者来信，有的告诉他在现实生活中确实有类似“玻璃球游戏”这样的精神团体存在，有的甚至还给他寄来了对如何进行玻璃球游戏的规则说明书。

这个时期，有一部以现实生活为题材的作品，在战后西部德国获得了极大的社会反响，这就是卡尔·楚克迈耶（Carl Zuckmayer，1896—1977）的《魔鬼的将军》（Des Teufels General，1946）[①]。这是一部戏剧作品。剧中，哈拉斯内心并不拥护纳粹[②]，但他醉心于飞行。为了满足自己的飞行激情才为纳粹效力。因此成为"魔鬼"（希特勒）的将军的他，常常陷入个人愿望与做人道德的矛盾之中。为了求得心理平衡，哈拉斯一方面不隐瞒自己对法西斯的鄙视，一方面对朋友保持忠诚，帮助被纳粹迫害的犹太人。工厂里有人破坏，使得制造出来的飞机在前线坠毁，哈拉斯的一个朋友也因此丧生。调查中，哈拉斯发现是一个抵抗运动小组在搞破坏，小组领导人就是工厂的总工程师，也是他的朋友。必须在两者之间做出选择的哈拉斯认识到抵抗运动的必要性。他没有出卖朋友，但也不参加破坏行动。在盖世太保的压力下，哈拉斯最后登上一架很有可能也被破坏了的飞机，把自己的命运交给上帝处理，要么获得自由，要么死亡，以求解脱（"谁在人间成了魔鬼的将军并为他轰开了道路，谁就得在地狱里为他安排住处"）。

虽然涉及到现实生活，并把作品献给了三位抵抗运动人士，但楚克迈耶却是从普遍意义的人性伦理道德的角度来表现反法西斯的题材，把《魔鬼的将军》写成一部关于积极抵抗之意义和消极忍耐之道义的剧作，所塑造的哈拉斯形象，是一个再典型不过的传统戏剧中常见的具有"混合性格"的形象。哈拉斯所陷入的危机，也犹如古典戏剧中主人公所面对的那种个人欲望与社会要求之间的冲突。此外犹如在传统戏剧中人们可以看到的那样，陷入冲突之中的哈拉斯开始认识自己和理解自己的人生意义[③]。但这个认识并不具有社会政治涵义，而只有一个抽象

---

① 第一次世界大战期间，楚克迈耶曾自愿当兵参战，但战争的残酷性使他的认识发生了转变，在魏玛共和国时期他成为一个坚定的反战人士。纳粹上台后，楚克迈耶流亡国外，最先去了奥地利，后来辗转到了美国。1946年作为美国政府的文职雇员回到德国时，行李包里就装着《魔鬼的将军》。

② 这个哈拉斯在现实生活中有原型，是曾负责为纳粹设计和制造新型飞机的乌达特将军，1941年他因被希特勒指责对德国空军遭受的失败负有责任而自杀。

③ 在结构上，《魔鬼的将军》也是一出典型的传统风格的三幕剧，中间穿插了一些表现主义的技巧。

的“自由”概念，包括所认识的反法西斯抵抗运动的目的，也同样只是对一种模糊的“永恒法则”(自由)的追求。希特勒在剧中担任的角色，是代表着决定主人公命运险恶的社会生存环境。

《魔鬼的将军》1946年12月在苏黎世首演，一年后走进德国剧院，在西部占领区受到极大欢迎，在东部占领区则被禁演(被禁理由是其思想内容不利于观众对历史作认真严肃的反思)。受欢迎的原因，一是因为战争期间留在德国本土为前线军队搞后勤的观众觉得在哈拉斯形象中看到了自己，希特勒是他们无法选择、无法逃避的命运安排，他们在这个命运安排中所作的力所能及的抗争，是保持了自己的人性道德；二是战后返回德国的年轻士兵，也认为从剧中的另一个英俊潇洒、光彩照人的人物即那个年轻的哈特曼少尉身上看到了自己，产生了对位认同，精神上感到一种对历史压力的释放和解脱[①]。这样，《魔鬼的将军》有意无意地迎合了战后社会急于解脱精神负担的大众心理。这也就解释了它在西占区舞台上长演不衰的原因，它一直上演到联邦德国成立后的1950年，演出场次达到三千多场[②]。

四 纳粹狱中产生的文学

在战后最初出现的文学作品中，还有一小部分是在绝灭人性的空间中顽强产生的，因此情况特殊、意义不凡。它们的作者在魏玛共和国时期就反对法西斯势力，纳粹上台后又更加坚定了反法西斯的信念，因反对或反抗希特勒政权而被投进监狱。这些作品由法西斯暴行的直接受害者所写，因此本身就是历史的见证。它们控诉法西斯罪行，记录作者的精神信仰、人生经历和人生理想，有的还高奏希望的畅想曲，寄托对未来的憧憬。它们的光芒往往是来自它们的思想，而不是创作特色、艺术成就或审美价值。

---

① 剧中，哈特曼少尉思想转变，从追随希特勒转为参加反法西斯抵抗运动，成为未来的希望。

② 《魔鬼的将军》在上演成功后，楚克迈耶成为一个社会名人，被四处邀请演讲，1952年还获得法兰克福市歌德文学奖。有人批评说，楚克迈耶那不问政治、寻求中庸、一团和气的创作准则，使他成为后来在联邦德国出现的刻意回避对历史责任问题作尖锐、明确表现的文学的一个代表。

阿尔布雷希特·豪斯霍费尔(Albrecht Haushofer,1903—1945)的诗集《摩亚比特十四行诗》(Moabiter Sonette,1945) 战后立即被人整理出版,这是一部被纳粹杀害在狱中的德国诗人遗作中的代表作。豪斯霍费尔原是一个地理学与地理政治学家,因参与反希特勒的活动而被关进监狱,1945 年 4 月中旬被害,《摩亚比特十四行诗》是他在狱中遇难时紧握在手中的遗稿。豪斯霍费尔本来并不想成为诗人,是入狱后才开始大量写诗。最初,只是对诗词的格律和严谨形式感兴趣,以写诗来消磨时间。最后他与诗歌结下不解之缘,认为只有意蕴高远的诗才能最充分、最适当地表现自己的思想。悲怆凝重的《摩亚比特十四行诗》含量大,负载重,既流露出作者宗教信仰的精神底色,又表现了资产阶级学者的理想主义观念,以及对历史、战争、责任等问题的反思。《过错》(Schuld)一诗,思索个人对纳粹德国的历史责任,叙述自己内心的悲哀:“我在内心控告自己:/我长期欺骗了我的良知,/既欺骗了自己,也欺骗了他人——/我早就认识到悲剧就要来临——/我警告过——可是不够坚决,不够明确!/现在我知道,我的过错在哪里。”

维尔纳·克劳斯(Werner Krauss,1900—1976)的《邮政编码》(PLN. Die Passionen der halkyonischen Seele,1946)是在战后最早出版的在纳粹监狱里诞生的叙事作品①,写于 1943 年至 1944 年②,手法上受卡夫卡作品的影响,以泯灭个性特征与价值的“邮政编码”比喻纳粹政权对人的奴役和压迫,以象征性和隐喻式的情节描写德国的反法西斯抵抗运动,反映人们从精神上对希特勒纳粹德国的对抗:小说中的那个“热爱生活永志不渝协会”,为自己创造出一个“顽强感觉幸福的岛屿”,它更多的是以一种特别的超逾性的精神态度来消解国家的专制主义,而不是以社会政治活动来直接反抗。独裁统治下的纳粹德国在小说中是以怪诞和隐喻的形式出现。虽然没有历史的具体性,但从 1940 年起的确在德国开始启用的邮政编码③,使得读者很容易产生联想,将小说中的

① 克劳斯是一位大学教授,是当时德国最有影响的可以用拉丁语写作的作家之一。

② 克劳斯当时被纳粹政权判了死刑,这部小说是他在囚室里戴着手铐脚镣,用铅笔写在偶尔得到的碎纸片上,然后由难友设法送出狱外的。

③ 小说原文主标题就是“邮政编码”的缩写德文字母。

怪诞社会与现实中的社会联系在一起。

在同一年发表的恩斯特·维歇特的《死亡林》(Der Totenwald,1946)和欧根·科贡(Eugen Kogon,1903—1987)的《冲锋队国家》(SS-Staat.Das System der deutschen Konzentrationslager,1946),描写了作者在臭名昭著的布痕瓦尔德集中营里的亲身经历,因为真实,所以很感人,发表后赢得了许多读者。《死亡林》被作家本人称为"报道",事实上并不是单纯的集中营囚禁生活的记录,而是一部融进了某些小说笔意,有一定虚构情节和心理展示的文学性很强的报告文学。维歇特以小说的技法来剪裁题材和开掘空间,不仅叙述了自己的所见所闻,描写被囚者受迫害以及反法西斯人士在狱中斗争的情景,还将集中营的生活经验与人类的生存与死亡的普遍性经验连接在一起,几乎所有评论家都认为这是一部小说。科贡的《冲锋队国家》用理性眼光看待法西斯监狱,语言风格朴实,不仅对法西斯集中营的情况进行了真实描写,还从社会学角度进行了分析。书中,纳粹守卫队从1938年起让被关押的吉卜赛人组成一个集中营乐队,每当有囚犯受到监狱处罚,或是囚犯们被迫将他们已被折磨而死或是快要死亡的同伴抬走时,乐队都必须在一旁演奏"欢快的进行曲"[①],《冲锋队国家》将纳粹集中营的丑恶事物,种种令人发指的野蛮和残忍再现在读者面前。

同样是纳粹集中营幸存者的君特·魏森博恩(Günther Weisenborn,1902—1969)[②],在谈到自己作品的精神主体时想到的不是纳粹监狱,而是地下抵抗运动的战友,他看到战后很少有人对当年的地下抵抗运动表示关注,抵抗运动人士对反法西斯所作的贡献与所付出的代价和牺牲也未能获得社会应有的承认,因此深感忧虑,大鸣不平:"他们为世界牺牲了自己。但需要有人做出牺牲的世界却忘了他们。未来的社会就更

① 保尔·策兰后来在诗作《死亡赋格曲》中也反映了纳粹的这种罪行。

② 20年代末,魏森博恩就已在德国戏剧界崭露头角,曾与布莱希特合作,导演过布氏的《母亲》。1933年纳粹上台后一度流亡国外,1937年又回到德国,参加了德国共产党领导的"红色乐队"抵抗组织,从事地下活动,1942年被捕,被控"叛国罪"判处终身监禁,1945年随着纳粹政权的灭亡得以死里逃生。战后,魏森博恩在西柏林的一家新成立的剧院当总编导,最先拿出的戏剧《巴别塔》(Babel,1946),用象征性手法表现资本主义给社会造成的灾难性后果。

是健忘。”因此他特地创作了三幕戏剧《地下抵抗者》(Die Illegalen. Drama aus der deutschen Widerstandsbewegung,1946)①,旨在为已牺牲的人竖立一座纪念碑,唤起还活着的人的记忆,提醒社会千万不能忘却历史。

《地下抵抗者》以作者当年从事地下活动的经历为素材,描写抵抗组织的地下活动,以及抵抗者们的险恶环境,写他们的思想、意识、精神、心灵和为抵抗法西斯政权所做出的巨大牺牲。“我们地下抵抗者是个隐蔽的团体,在穿着打扮上与他人无异,在生活习惯上也无什么与众不同,但是,我们随时会被出卖,走向坟墓。”清楚认识到自己危险处境的地下抵抗者们,对所肩负的历史使命有着明确的意识。地下活动要求年轻的反法西斯战士放弃个人的情感生活,而年轻人对生活的自然追求,以及他们之间的密切接触,又使他们难免不萌发爱情,这样不仅会引起抵抗小组的怀疑,而且也使自己陷入历史义务与个人情感的矛盾之中。戏剧中年轻的地下抵抗者最终决定牺牲和超越个人情感,为了使命而放弃爱情,为了未来而封闭和扼杀现在的生活,用主人公瓦尔特的话来说“为了人道主义而非人道”。年轻的地下抵抗者的精神上的自我解放,是戏剧的核心内容。这出具有理想激情与悲剧内涵的剧作,继承了现实主义表现手法,运用了布莱希特的“间离”手法。

由于缺少相应的社会政治环境,以及地下抵抗运动题材触及了战后西部社会的一些敏感神经,《地下抵抗者》对地下抵抗者的着力表现只获得了一定的剧场效果,并没有产生作者所希望的社会影响与政治效应。它后来很快被人遗忘,尽管它是当时现实题材剧中惟一反映德国地下抵抗运动的一部戏剧②。

---

① 这部剧作,魏森博恩最早动笔于1938年至1942年,出于安全方面的考虑,写成后又将剧本销毁,直到战后才重新创作。

② 非常失望的魏森博恩,两年后(在德国东部)发表了在纳粹监狱里偷偷写下的反映囚禁生活的《回忆录》(Memorial,1948),他在前言中写道:“许多朋友惨遭不幸,给我们这些幸存者留下了深深的悲伤。而战后社会让我们感到的全面失望,又使得这个悲伤加深,成为悲哀。这些,恐怕只有讲给下一代人听才会有人感兴趣。”他对社会的冷漠的态度进行了严厉的批评。

五 “砍光伐尽”、“废墟文学”

集结在《呼吁》杂志周围及“四七社”内外的诗人、作家，出于对国家、民族、个人困苦的呐喊需求和人道主义关怀，倡导文学革命，推崇现实主义精神，提出对陈旧、封闭、固定、僵化的传统模式和文体风格要进行彻底的改革，认为文学不仅要关注历史、时代与社会，还应当叙说作者自己的亲身经历，要有与作者的生存事实相适应的语言与结构，要不含感情和隐喻，冷静、客观地直接讲述作者自己的生存经历和生活事实。君特·艾希(Günther Eich，1907—1972)的那首《盘点》(Inventur)，就被他们当做他们所要求的新文学、新语汇的一个典范：

这是我的帽子，
这是我的大衣，
在这个麻布袋里
装着我的刮胡子工具。
一个罐头盒，
它就是我的餐盘和杯子，
我把我的名字，
刻在它的白铁皮上。
在这里刻上了字的，
是用这宝贵的钉子，
我把它藏了起来，
免得贪婪的眼睛看见。
在面包口袋里，
有一双羊毛袜
还有一些别的东西，
我可不想向人泄露。
把它当做枕头
夜晚枕在我的头下。
这块硬纸板
把我和土地隔开。
我最心爱的是

这根铅笔心：
它白天为我记下
我想好的诗。
这是我的笔记本，
这是我的帐篷布，
这是我的手帕，
这是我的针线。[1]

这首《盘点》写于1945年，作者当时还在德军战俘营中。1947年，这首诗被汉斯·维尔纳·里希特收进了他所编辑的“四七社”《年鉴》(Almanach)的前言中[2]，成为战后年代发表的最著名的德文诗歌之一。诗作结构简洁，语言朴实、清新、自然、口语化，放弃了韵脚、韵律、比喻、语句错落有致等几乎所有的传统诗歌的审美因素，具体、细致、真实地叙述战俘营中极其简单的生活物件，直接落墨于诗歌主体“我”所经历的战俘营生活，让人们能够更深刻地体会到战俘营中物质生活的窘迫。

1949年，沃尔夫冈·魏劳赫(Wolfgang Weyrauch，1907—1980)在他编辑的短篇故事集《千克》(Tausend Gramm)的后记中，谈到1945—1949年的战后德国文学时，也引用了艾希的诗作《盘点》来阐释他对“年青一代”倡导的文学主张的看法。魏劳赫指出，在战后年代活跃的第二代作家，在追求一种不同前人、不同他人的新文学。他们与老一代作家那种不关注现实社会而寻求所谓的深广时空效应和艺术永恒价值的传统文学一刀两断，从一个新的起点开始。他们就像在当代德国文学丛林中竖立新指路牌、指示方向的“林务员”。他们在这个丛林里有意识地删繁就简，“大砍大伐”，将所有那些与新文学不符的枝蔓统统地“砍光伐

① 译文摘自《当代德国文学史纲》，余匡复著，辽宁教育出版社，1994年，第179页。

② 同年，里希特还编辑了一本“战俘营诗集”《欧洲，你的儿子——德国战俘诗选》(Deine Söhne Europa — Gedichte deutscher Kriegsgefanger，1947)，他说，在“铁丝网圈定的这场战争造成的城市和村庄里，看到了文学新动向的第一批征兆”，在战俘营诗歌中发现了比“任何时候都要接近现实，接近生活”的新的“基调”。

尽"[①],哪怕是为此付出"诗的代价"。魏劳赫说,这些"'砍光伐尽者'在语言、内容、结构上都在从头开始……方法是'清点法'[②],用意在真。两者的代价都是牺牲了审美",换言之即没有传统审美意义上的那种精雕细刻、优美流转的文体风格和技术娴熟的艺术魅力,但是,他们的创作是在为消除纳粹政权所造成的思想真空而努力,是在为"试图使我们盲目的眼睛变得犀利,使我们失聪的耳朵变得敏锐,使我们叫喊的嘴变得理性"而辛勤努力,他们的努力值得认可:"美是一件好事,可若不反映真而仅仅只有美,那却是恶。虽然不美却反映真,也比恶好。"

魏劳赫这里说的"真",与沃尔夫迪特里希·施努雷在他的短篇小说集《反对有理》(Man sollte dagegen sein,1960)的前言中所说的"真"所指相同,他说,"当时的写作并非易事,没有理论支撑,没有效仿模式,没有传统,只有真",指的是新文学的创作者们对不久前的战争和战后年代的生活、处境的直接观察,直接反映,直接揭示,直接表现。而这种充分关注时代苦难和民族命运的写作姿态和意识,就像海因里希·伯尔在《以废墟文学为己任》(Bekenntnis zur Trümmerliteratur,1952)一文中所坦然"承认"的那样:

"对于1945年以后的我们这一代人的早期创作尝试,有人试图以一言概括之,称之为'废墟文学'。我们对这个说法没有任何异议,因为它是有道理的:我们所描写的人都生活在废墟之中。他们刚刚经历了战争,不论是男人还是女人都同样程度地遭受了创伤,还有孩子们那里的情形也是如此……他们绝不是生活在完全的和平之中,他们的环境、状况、自身的一切与周围的一切,丝毫不具牧歌和田园诗的性质。作为一个作者,我们的感觉与他们息息相通,犹如一人……因此,我们写战争,写战后还乡,写在战场上看见的,还乡后面对的和内心里感受的:废墟!

① 属于"年青一代"的施努雷,就曾写道:"砍光你们的诗歌/烧尽你们的诗作/你们应当把所知道的/赤裸裸地道出",这几句显得确有几分"砍光伐尽"气势的诗句,传达出对老一代传统作家的传统手法、技巧、内容、命题、题材等有意识的屏弃,拒绝、清算、抗衡和纠正的指向十分明了。

② 魏劳赫这里说的"清点法"(Methode der Bestandsaufnahme),指的是对现实生活实记实写的创作方法。他在文中谈到艾希《盘点》对他的吸引力时说:"我将力图这样来创作,就仿佛我在开列一张盘点清单一样。"

在年轻的作家中于是出现三个口号：战争文学、还乡文学和废墟文学。这样来称呼这些文学应当说是正确的。这里发生过战争，打了六年，我们战后回到家乡，看到的是一片废墟，我们就以这些为表现对象。”

这样，“砍光伐尽”(Kahlschlag)和“废墟文学”(Trümmerliteratur)这两个既有形象性又有咀嚼含义的词汇，成为人们常用的对战后年代新文学的指称[①]，成为人们常用来说明战后新文学的内容特点、语言特征和创作立场的、让人可以顾名思义的直观概念。“砍光伐尽”和“废墟文学”均是一种历史场景、时代场景以及在这些场景中的现实话语和思想方法。如果说“砍光伐尽”指的是战后年代新文学在方法上没有老一代传统作家习用的那些模式、范式和形式，那么“废墟文学”的称谓则已说明这个新文学之所以产生的历史条件：废墟瓦砾。“砍光伐尽”者之所以要大刀阔斧地对待传统的审美情趣，是因为要执著地反映现实，反映“废墟”，而这又是因为记忆实在太沉重，痛苦实在太深的缘故。“废墟文学”的作者们之所以要直面战后生活的苦难和城市的破败，是因为“废墟瓦砾”不仅仅是城市被战争毁坏后留下来的废墟瓦砾，而且更是心中的理想、希望遭到现实的无情打击后留下来的苦涩和失望。

战后年代在废墟生活现实压迫下产生的新文学，是一个短暂的文学阶段，在作者中流行的时间并不长。“年青一代”作家创作的作品，在文学界和社会上获得了一定影响的，有瓦尔特·科尔本霍夫的《我们身上的血和肉》(Von unserem Fleisch und Blut，1947)和《回到陌生的家乡》(Heimkehr in die Fremde，1949)，以及汉斯·维尔纳·里希特的《被打败者》(Die Geschlagenen，1949)。

科尔本霍夫在战前就曾发表过一部小说，在战后也是在“年青一代”人中第一个发表长篇小说的作家。他的《我们身上的血和肉》表现战争的喧嚣和人们的痛苦，描写天真单纯的年轻人在纳粹思想蛊惑下参加战争毫无意义地丧失了生命，采用心理探索的方法反映战场上年轻士兵的绝望心理，追求一种真实的艺术效果，让血淋淋的事实逼迫读者去反思历史。《回到陌生的家乡》描写战后从战俘营被释放还乡的士兵，目睹战争造成的破坏景象，感到心灵无所归依和生存危机，没有刻意的

① 其他的指称有“新现实主义”和“还乡者文学”。

渲染，叙事舒缓而有节制，将一种沉重隐藏在平静的叙述中[①]。

《被打败者》是里希特发表的第一部小说，作者以二战中在意大利战场上和在美国人看管的战俘营中的亲身经历为素材，诉说对理想怀有的激情与对现实怀有的感伤。主人公居勒尔是一名普通士兵，思想上本是反对法西斯的，但认为既然服役当了士兵，就有义务要为国家作战，把自己比做机器上“不可能蹦跳出来的齿轮”，以此来解释自己的参战行为。当了俘虏后，人们问他，既然反对希特勒，为何不流亡国外时，他回答说，“我既是一个社会主义信仰者，又是一个德国人，我只能在我的国家寻求实现我的理想，而不会去反对这个国家，更不会为了外国的利益而反对这个国家”，这些话反映了他内心的矛盾。来到战俘营，美国人所持的德国人要承担“集体罪责”的态度使居勒尔感到非常失望。他所受到的不公正的对待，也使他清楚地认识到将来在战后德国进行一场“真正的革命”，让社会能够变得一新的愿望，只不过是一个不切实际的幻想，“他们(美国人)将会阻挠这一切”。战后在西部德国发生的种种政治变化，在一定程度上表明事实正如这位居勒尔所说的那样。在这层意义上，可以说“被打败者”指的不仅仅是1945年战场上的德国士兵，而且还有那些曾经希望战后德国能有一个历史性的新开端的人。报道的真实性和海明威式的现实主义表现手法，构成《被打败者》的艺术特征[②]。

六　沃尔夫冈·博尔歇特和《在大门外》

在战后年代活跃的第三代作家的作品中，沃尔夫冈·博尔歇特的广播剧《在大门外》(Draußen vor der Tür，1947)产生的社会影响最大。剧中的主人公贝克曼是个外表上不乏怪诞模样的反英雄式的人物，戴着一副没有镜腿、用帆布带子系住的防毒面具式的大眼镜。他带着战争留下的创伤，疲惫不堪地从被关押了三年的西伯利亚战俘营返回家乡，手

---

① 科尔本霍夫后来的作品主要是一些广播剧，发表的小说《周末》(Das Wochenende，1970)基本没有引起人们的注意，一直是位有待被人们“发现”的作家。

② 两年后，里希特发表了他的第二部长篇小说《掉离上帝之手》(Sie fielen aus Gottes Hand，1951)，小说描写十二个因为战争不得不离乡背井的欧洲人的生活遭遇和命运，表现了难民营生活，作家走社会政治“第三种道路”的思想仍然闪烁其中。

下士兵在战场上毫无意义的死亡使他心头感到沉甸甸的。他觉得自己对他们下达了可怕的坚持到底的命令，因而对他们的死也负有责任。他经常在梦中碰见死神，死神身穿将军服，在人骨制作的钢琴上弹奏"进行曲"。还乡的贝克曼是战后许许多多"回到了家乡，但又没有回到家乡"的人之一，"因为这里已经没有他的家，他的家在家门之外"。他的父母因追随纳粹告发过犹太人而自杀，小儿子也死在废墟堆下，妻子的床上躺着另外一个男人，以前的上校不承认负有责任，卡巴莱剧场经理一心想用消遣节目赚钱，对于艺术与真理的问题好像是在听天书……贝克曼饥肠辘辘，拖着一条僵直的腿四处寻求工作和生存，得到的是周围人的冷淡、拒绝和欺骗。他想寻找新的爱情，但因为回想起痛苦的战争经历而作罢。尽管他在不断地努力，但结果仍是在家的"大门外"蹒跚。绝望的贝克曼想自杀，他跳入易北河，河中女神又将他抛上岸来（"不，这里不行，我的年轻人"），不肯把他收留。他愤怒地向上苍喊道："这位自称是上帝的老头究竟在哪里？他为什么不说话？为什么没有人回答？难道真的就没有人，没有任何人回答吗？"

通过贝克曼的视角，《在大门外》提出了谁该对战争负责的追问，反映了战后德国社会的一些特征和具体问题，说出了受希特勒政权欺骗的那一代人的心声，表现了战后还乡的年青一代人对于父辈那一代人的谴责、抗议和控诉。博尔歇特在剧中通过贝克曼的命运，不仅表现了作者自己的经历、处境和意识，而且表现了同一代人的经历、处境和意识，他的命运是一代人共同命运的缩影，是他们战后还乡共同经历的缩影。这一代人在战争中受尽劫难，吃尽苦头，战后好不容易从战俘营释放还乡，原以为终于回到了天天在心里企盼、呼唤的家园，回来后却突然发现如同来到了一个凄清冷寂的沙漠，踏进了一个呼喊无应的沼泽，脚下找不到坚实的路，抬头看不到闪亮的星，那个本应对他们命运负责的社会，纷纷将他们拒之门外，使得他们四顾茫然，绝望彷徨。这是一代要愤怒吼叫的人，但在要开口的那一刻又猛地感到对自己参战行为的自责。贝克曼在妻子身边的床位被他人占据，当他栖身在一个愿意接纳他的姑娘家时，又想起了那些无谓死去的手下士兵，意识到自己此时的所作所为实际上是在把另外一个在战争中失踪的男人赶出门外，于是他又感到自责和内疚："我们天天遭受杀戮，也天天在杀人！我们每天对

谋杀视而不见！既当杀人犯，又被别人谋害。"他变得更加痛苦，喘息变得更加沉重。这样，《在大门外》又超越战后德国具体的社会情况和生活现实，表现了战后还乡的年轻人普遍的既是牺牲品、又是犯罪人的内心矛盾和精神对立。

《在大门外》具有大悲大恸的情感宣泄，声泪俱下的谴责控诉，形式上采用各自独立的分段形式，语言上含有一定的德国表现主义、超现实主义、象征主义因素，因而具有极大的艺术移情作用，一举成为当时最感人肺腑的一部作品，1947 年 2 月经广播电台播放后，立即引起了令作者丝毫不敢想像的社会轰动[1]。尤其在上过战场的年青一代人那里，贝克曼的呐喊激起了他们的热烈反响，催发了他们的血泪迸发。他们在贝克曼的遭遇上看到了自己的遭遇，在贝克曼的呻吟中听到了自己的呼叫，积郁很久的愤懑得到了抒发，压抑多时的情绪得到了外泄。听众来信如雪花似的飞来，人们呼唤和要求博尔歇特，要"为我们，为你的战友，为成千上万个'贝克曼'，为孤独和被遗忘的畸零人，为回到了家乡却又成为无家可归者"的所有的受到命运虐待的人继续挥毫写作。

实际上，博尔歇特也把自己当做了命运相同的同龄人的代言人。他写下《拒绝告别的一代》(Generation ohne Abschied)、《这是我们的宣言》等广为流传的作品，这些作品议叙交融，情感炽热，继续倾吐这一代人的痛苦，传达这一代人的呼声，描绘这一代人承负的"太多的不谐调"的精神状态。战争并未把这一代年轻人变成冷面杀手，他们需要也迫切渴望得到亲情和温暖，再也不能承受这方面的"告别"。战争既使这一代人变得性格阴郁，也使他们受到了苦难磨练，能在艰难困苦中继续生存。这是一个由一系列的对立和矛盾构成他们性格和特征的一代人：他们既有外表的强硬，又有情感的脆弱，他们既绝望，又希冀，他们既持虚无主义态度，又有重建家园的意志。有人称这一代人是"悲观无望的一代人"，博尔歇特则向他们高呼要满怀希望，树立信念，成为到达"新的彼岸"的一代人："我们要为了德国而活下去……我们要热爱这个德国，就像基督徒要热爱圣子一样，热爱是因为他在受难……在困苦中我们必须用我们的爱来拯救德国，必须在一无所有中重建这个德国。"1947 年，

① 创作完成后，博尔歇特对这部作品又附加了一个副标题：既无剧院想演，也无观众想看，这表明他对这部作品能否被人们接受持悲观的态度。

针对当时的国际国内政治形势，博尔歇特还写下了言词激昂的檄文《回答只有一个：不！》(Dann gibt es nur eins!)，呼吁人们行动起来，反对战争，捍卫世界和平；文中铿锵的语句后来还成为德国20世纪50年代反战组织、70和80年代德国及欧洲和平运动组织写在旗帜上的宣言。

博尔歇特出身于汉堡的一个教师家庭，当过学徒，做过演员。他的一生是十分痛苦、不幸和短暂的。刚刚进入青年时代就面临战争爆发，被迫在希特勒国防军当兵时在前线受伤，因被怀疑是自残而被关入监狱，后来又因说政治笑话和在言谈及信件中表露反战言论被多次监禁，还被判处死刑，后赦免到前线"表现"，身患因监禁而造成的疾病仍被迫上阵，1945年身受重伤才得以回到已是一片废墟的汉堡。这些心灵和肉体上的摧残，使得博尔歇特对纳粹政权充满了仇恨，也使得他年仅二十六岁便早早离开了人间。博尔歇特去世的那天，正好是他的广播剧《在大门外》播出后获得巨大社会效果而被改编成戏剧行将举行首演的前一天[①]。这个巧合，也使得人们对他的遭际更加唏嘘感叹。博尔歇特最早发表的是诗集《路灯、黑夜和星辰》(Laterne, Nacht und Sterne, 1946)，他用诗篇控诉战争的罪恶，倾吐自己经历的苦难。他写下的诗歌、散文、剧本，总共只有384页，但都充满了令人震撼的思想和力量，足以使他成为一位受人尊敬和爱戴的作家。

七　"短篇故事"

从整体上看，战后新文学的创作者们采用的主要艺术形式，是当时正异军突起并迅速繁荣的"短篇故事"。这个艺术品种不同于当年德国表现主义文学或者布莱希特的作品，而是地地道道的舶来品，是受到战后进入德国的美国文学"Short Story"(尤其是海明威、福克纳等人作品)的影响[②]。

---

① 《在大门外》搬上剧院舞台后，也获得了许多观众，与楚克迈耶的《魔鬼的将军》齐名。

② 还在1945年战俘营中的《呼吁》报上，阿尔弗雷德·安德施就为"Short Story"的艺术形式拍手叫好，说它"是现实主义的……只反映事实，放弃对事物的评论和解释。而值得注意的恰恰是在这种对语言的节省中，它体现了世界的魔力。"

“短篇故事”有以小见大、短小精悍、言简意赅、构思巧妙、在浓缩形体里蕴藏丰富内涵、语言质朴、结构单纯、贴近生活、视角单一等审美特点，有时代性、客观性、真实性和现实性的精神品格，符合战后新文学作者对艺术道路的探索，符合他们对战后年代里“废墟真实”的表现需求，因此受到重视和青睐，他们把海明威等人的作品当做自己创作和模仿的样板[①]。恩斯特·施纳贝尔(Ernst Schnabel,1913—1986)、沃尔夫迪特里希·施努雷、海因里希·伯尔等人，还从理论上对“短篇故事”作了分析与探讨。施纳贝尔提出，“短篇故事”是“从生活中撷取的一个片段”，所表现的是生活中的一个关键时刻，表现时重要的不是广度而是密度，通过对生活片段的撷取所要传达的创作主体对于生活的理解和认识，不是被直接地表述出来，而是由读者自己在故事特有的寓意中去品味和体会。施努雷强调“短篇故事”一是简单微小，二是复杂宽阔，强调它的内在空间、思想容量、精神复杂性之间的艺术关系。伯尔的观点是，“短篇故事这个形式是我最喜欢的……它对于我一直是最富于刺激性的散文形式，因为它也是最少公式化的……一个短篇故事包含时代的一切成分：永恒、瞬间、世纪”。[②]

“四七社”聚会的第一次新人新作朗读会上的朗读作品，就是施努雷的“短篇故事”《葬礼》(Das Begrä bnis,1946)。这个短篇故事以轻松调侃的基调，用分行排列的跳跃句式，描写一个简陋的葬礼，被送葬的是一位名叫“戈特”的先生，意味深长地表现“上帝死了”这个题旨。这在当时是一个很普遍的话题。不过，《葬礼》透露的不是尼采思想，而是一个“砍光伐尽”者的幽默、揶揄和讽刺。因为，既然人人皆知上帝已经死了，那么所有那些人们还在津津乐道的关于永恒、神圣、上帝光辉的言论，也不言而喻自然都是一些谎言和欺骗。在《一个出租车司机致教会总监的一封信》(Brief eines Taxichauffeurs an einen Generalsuperintendenten,1947)中，那位说话没有任何遮拦的司机，直接在质问那个处处以上帝的名义发言的教会总监：“您说的是不是魔鬼的语言？”这些快言快语

① 当时属于“年青一代”人的西格弗里德·伦茨，在60年代发表的《见贤思齐海明威》(Mein Vorbild Hemingway,1966)中证明了美国文学的这个巨大影响。

② 参见《海因里希·伯尔短篇小说的艺术特色》，罗悌伦著，载《外国文学研究》(武汉)，1984年第1期，第7页。

给人某种情绪宣泄的特殊快意，这种浅显的宣泄因为有太多的人生痛苦经历而合理。如果结合战后年代"年青一代"人的生活处境和面对的社会主流文化环境，那么对作品的多层含义更易于深入解读和理解。施努雷的《在逃亡途中》(Auf der Flucht，1945)便是一则既反映战争年代体验，又回应战后社会主流文化环境的优秀"短篇故事"。它叙述一对夫妇抱着孩子逃避战争，走进了森林。途中，妻子精疲力竭，孩子也饿得大声啼哭。去寻找食物的丈夫在一个已经逃亡一空的村子里找到一块面包。返回的路上突然天降暴雨。他把面包藏在衣服下面，还跪在地上用身体遮挡，仍不能避免面包被雨水泡碎。是让雨水将面包泡碎，还是自己把它吃掉？丈夫想到了妻子和孩子，但难忍的饥饿驱使他还是选择了后者。回到妻子身边，他说什么也没找到，疲惫地睡下。醒来，他发现孩子已经死亡。他跳起来责问："为什么不叫醒我？"妻子反问道："为什么要叫醒你呢？"简单的情节和场景，一目了然的行为，悲剧结局等元素恰到好处地组合在一起，使故事产生极大的张力。《在逃亡途中》表现了对亲人死亡已经习以为常，因而产生不出悲伤("为什么要叫醒你呢？")的战争年代体验，表现了处于生存困境中的人倒退成为只有生物行为的人的主题，还告诉读者：对于混乱的社会采取躲避逃亡的方式是没有意义的，大自然也并非(像有的人吟唱的那样)是娇媚明丽、温柔可亲的，而是人类的一个狂暴萧飒、相衡相峙的异己[①]。

博尔歇特也写了不少"短篇故事"，诉说在战争年代的经历、感受和体验。那篇后来常被编入学校课本的《蒲公英》(Hundeblume，1946)，叙述一个被囚者在狱中放风时，在一石头缝里欣喜地发现了一朵蒲公英，把它带到牢房隐藏，在这朵普通的小花上寄寓了对光明、美好、自由、大地、生命的无限渴望。那篇也很著名的《夜晚老鼠要睡觉》(Nachts schlafen die Ratten doch，1947)，讲述一个九岁的孩子，总是惦记着夜里起来保护弟弟不受老鼠侵扰，实际上他的弟弟早已在飞机的轰炸中死于非命；这个才九岁的小孩，成为战争给人类带来的欲哭无泪、欲诉无声的痛苦与悲哀的一个文学代表。最著名的是《面包》(Das Brot，1946)。这篇被看做德国当代文学中最为经典的"短篇故事"，讲述妻子

① 从1945年起直到60年代，施努雷都是联邦德国重要的"短篇故事"作家，表明他对这个艺术形式的情有独钟。

夜晚醒来，发现丈夫在厨房偷吃面包。她不能忍受结婚已经三十九年的丈夫对她撒谎，把头扭向一边不愿看他。但她还是没有揭穿丈夫的谎言，而是在次日晚餐时有意从自己的那一份面包中又多分了一片给他，并谎称自己消化不好而吃不下。内心明白是怎么回事的丈夫低垂着头，不敢抬起头来看妻子一眼。妻子为他的愧疚又感到难受，过了一会儿又坐到他的身旁。作品表现了人们在战后年代食物配给制下忍饥挨饿，在极大的生存困境中亲情关系也变得复杂脆弱，但人的友爱与道德力量又给人生活的希望。作品叙事生动，视角把握准确，对话简洁而又暗示人物内心活动，情节适度深化重复（先是丈夫撒谎，后来妻子说谎；先是妻子不愿理睬丈夫，后来是丈夫不敢抬头看妻子一眼），给读者带来极大的情感冲击。

伯尔对"短篇故事"的热情空前，从在《莱茵墨丘利报》(Rheinischer Merkur)上发表第一篇《来自史前时代》(Aus der Vorzeit,1947)起就表现出来[①]。伯尔的"短篇故事"向读者提供的是一代人的遭遇、一代人的伤痛、一代人的记忆、一代人的感受，使读者对刚刚过去的战争获得深刻的认识，其中的名篇如《噩耗》(Die Botschaft,1947)、《长头发同行》(Kumpel mit dem langen Haar,1947) 等，极大地拨动了读者的心弦。《噩耗》中的那个"我"说："只要还有一个由战争造成的伤口还在流血，战争就绝不可能已经结束，绝对没有这个可能！"这可被视为伯尔在这个期间创作思想的一个宣言。战争之所以绝不可能已经结束，是因为有作家在向战争宣战，在向发动、挑起、制造和导致战争的人和制度宣战。这个宣战，在被誉为德国当代文学经典的"短篇故事"《流浪人，你若来到斯巴……》里被集中地表现出来。一位非常年轻的士兵身负重伤，要被截肢，他被抬进一所临时战地医院。经过走廊时，从墙壁上挂的画和室内黑板上的字，这个士兵认出这个临时医院就是他在三个月前就读的中学。整个故事发生的时间只有一两个小时，所有的叙事角度也只是那个身负重伤的年轻士兵的视角，叙事的语言含蓄，但整个故事浓缩和展示了一代人的悲凉命运，揭示了法西斯主义发生的必然性，揭露了谁

① 从发表这篇作品起到20世纪50年代初，伯尔创作的"短篇故事"达到了近百篇，收集在《流浪人，你若来到斯巴……》(Wanderer,kommst du nach Spa...,1950)里集中发表。

是发动战争的罪犯，揭露了发动战争的罪犯把天真单纯的青年人推进战争的方法(学校里的军国主义、沙文主义教育)与手段(滥用历史文化)①。

第三节 苏联占领区文学

一 流亡者归来

二战结束后，在纳粹统治期间被迫流亡国外的德国大多数作家纷纷结束流亡回国，有的选择回到或者来到苏联军队占领的德国东部。其中，从苏联归来的有维利·布莱德尔(Willi Bredel，1901—1964)、约翰内斯·R.贝希尔、埃里希·魏纳特(Erich Weinert，1890—1953)、弗利德里希·沃尔夫(Friedrich Wolf，1888—1953)、亚当·沙莱尔(Adam Scharrer，1889—1948)和特奥多尔·普利菲尔(Theodor Plievier，1882—1955)等人，从墨西哥归来的有安娜·西格斯(Anna Seghers，1900—1983)、路德维希·雷恩(Ludwig Renn，1889—1979)、博杜·乌塞(Bodo Uhse，1904—1963)和亚历山大·阿布施(Alexander Abusch，1902—1982)等人，从美国归来的有汉斯·马尔歇维察(Hans Marchwitza，1890—1965)、贝托尔特·布莱希特(Bertolt Brecht，1898—1956)、恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch，1885—1977)、弗兰茨·卡尔·魏斯柯普夫(Franz Carl Weiskopf，1900—1955)、维兰特·赫茨费尔德(Wieland Herzfelde，1896—1988)等人②，还有从其他国家和地区流亡归来的作家，如阿诺尔德·茨威格(Arnold Zweig，1887—1968)、鲁道夫·莱昂哈德(Rudolf Leonhard，1889—1953)、让·佩特森(Jean Petersen，1906—1969)、埃里希·阿伦特(Erich Arendt，1903—1984)、斯特凡·赫尔姆林(Stephan Hermlin，1915—1997)等人。

---

① 1949年，伯尔发表了第一部中篇小说《列车正点到达》(Der Zug war pünktlich，1949)，小说描写年轻士兵被送上前线，产生跨越阵线的爱情，遭受毫无意义的死亡，也是一部典型的"废墟文学"作品。

② 这个作家行列中，还应当包括亨利希·曼。他是在1950年3月马上要从美国启程回到东德时突然患病去世的。此外已经成为了美国公民的斯蒂芬·海姆，也于1952年返回了东德。

流亡作家们选择来到苏联占领区，是因为这里没有在西部占领区出现的流亡作家与“内心流亡”作家的争执，没有对流亡作家的偏见、歧视和对他们作品的抵触、排斥[1]。但重要原因是这里的社会政治气象和正在发生的巨大变化，符合作家们的人生向往、理想追求和政治信仰，符合他们对战后新时代、新德国、新未来的愿望和憧憬。可以说，流亡归来的作家们十分清楚他们对东部占领区的选择，实际上是对政治方向和社会体制的选择。他们也认识到在这里将要肩负的政治使命和社会使命。这就是安娜·西格斯所说的，要以文学为工作方式，投入战后新德国的建设，帮助社会认识过去，了解当前，“唤起人们的力量，建设一个充满和平的崭新生活”。

流亡归来者中，既有具有国际声望和社会影响的作家，又有具有共产主义、社会主义信念或者“先进觉悟”的作家，如约翰内斯·R.贝希尔、安娜·西格斯、亚历山大·阿布施、贝托尔特·布莱希特等人，有的还在占领区以及后来的德意志民主共和国的文化政治部门或行政机构中担任了重要的职务，如阿布施和贝希尔担任过相当于文化部长的职务或者担任过文化部长。这么多饱经沧桑的流亡作家来到战后德国东部，他们中的许多人以前就是德国最著名的作家、诗人或者文学理论家。原来的声望、权威和影响，加上现在的文化政治权力，使得战后年代的德国东部文化生活基本上由 1933—1945 年间流亡在外以及被纳粹监禁或是转入地下的“老一代”作家在主导。因为年龄关系而在纳粹政权时代经历不同的“年青一代”人几乎是默默无闻，对占领区的文化生活未产生过任何影响，也就是说，在东部没有像在西部那样的“老一代”与“年青一代”的二元对立，“老一代”人是这里的文化生活和发展倾向的绝对主导。他们坎坷的生活经历、丰富的政治经验和明确的社会主义、共产主义世界观，使得战后年代的德国东部文学从一开始就不仅不存在着宗教、神秘、抽象等题材或者命题，而且还有着明显的意识形态倾向，充满了几乎是清一色的自觉的社会政治内涵。

① 相反，由于苏联占领军文化政策的作用，流亡作家及其作品在东部占领区以及后来的民主德国受到了社会的欢迎。故乡本在西部美因茨的安娜·西格斯在解释她为何结束流亡来到东部德国的原因时说：“在这里，我可以得到一个作家所希望的社会反响，在这里，文学与现实生活之间的关联密切，在这里，我能够表达我的生活使命感。”

二　起步中的东部文学

1945 年 8 月，刚成立不久的“文化联盟”创建了建设出版社，为发展战后德国文学开辟了园地，为建设东部战后文化生活增添了内容，在两年的时间内流亡作家的作品就出版了近百部，连同再版的莱辛、歌德、席勒、海涅等古典作家的作品，总的印刷量达到了二百五十多万册。所出版的流亡作家的作品绝大部分是在流亡中创作，或是以流亡生活为题材，或是以德国境内的反法西斯地下抵抗运动为对象，或是反映德国和世界的工人运动，或是传达认同和支持共产主义社会的思想。

战后最早出现的文学作品，也是诗歌。战后年代的东部德国诗歌，在题材和主题上大都是揭露和控诉法西斯和战争给世界人民带来的深重灾难，表达对未来的希望和憧憬，在流亡归来的约翰内斯·R.贝希尔、贝托尔特·布莱希特、路易斯·菲仑贝格、库巴(Kuba)[①]、斯特凡·赫尔姆林(Stephan Hermlin，1915—)、鲁道夫·莱昂哈德(Rudolf Leonhard，1889—1953)等人的反法西斯流亡诗作的加盟下跃上一个新的台阶。这个时期的诗歌风格多为格律讲究、结构规范的传统诗体，呈现色彩鲜明、对比强烈、情感激越的艺术特点。此外也有以 20 年代的工人运动诗的形式出现的诗作，这些诗充满斗志豪情，革命理想流溢，语言简单明晰，如埃里希·魏纳特(Erich Weinert，1890—1953)、马科斯·齐默林(Max Zimmering，1909—1973)、威廉·特卡曲克(Wilhelm Tkaczyk，1907—1982)、汉斯·洛贝尔(Hans Lorbeer，1901—1973)、瓦尔特·德默尔(Walter Dehmel，1903—1960)等人的作品。

最早出版个人诗集的有约翰内斯·R. 贝希尔(《流放生活诗选》，Ausgewählte Dichtung aus der Zeit der Verbannung 1933—1945，1948)和彼得·胡赫尔(Peter Huchel，1903—1981)(《诗作》，Gedichte，1948)等人。贝希尔的诗集表明诗人仍在将自己的诗歌风格一以贯之，而原来以写纯粹的自然景物诗著名的胡赫尔，其现在的诗作则显示他的诗歌风貌发生了一定的变化，他现在的诗篇与历史、现实、政治、社会直接联系，在对自然景物的描绘中加入了破坏性元素，如战争的残酷、恐怖或战后生活的焦虑、困苦等，他还用高雅的抒情诗形式表现日常生活，给

① 库巴是作家化名，真名为库尔特·巴尔特尔(Kurt Barthel，1914—1967)。

人一种耳目一新的感觉。

戏剧方面,也有许多优秀的、国内外知名的德国戏剧家、导演和演员纷纷结束流亡来到德国东部,在苏联占领区剧院的舞台上掀起了一股戏剧热潮,给后来的德意志民主共和国戏剧打下了基础。在战后年代那些简单修复的极其简陋的舞台上,最初上演的戏剧,除了莱辛、歌德、席勒等古典作家的剧作和部分苏联作家的戏剧外,还有弗里德里希·沃尔夫的《马门教授》(Professor Mamlock)和贝托尔特·布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder)等流亡作家的剧作,以及一些年轻的剧作家的草创性的作品,如海因里希·格尔茨(Heinrich Goertz,1918—)的《彼得·基维》(Peter Kiewe,1946)、君特·绍厄尔(Günther Sauer,1918—)的《斯大林格勒信号》(Signal Stalingrad,1946)、菲雷德·登格尔(Fred Denger,1920—)的《我们带来希望》(Wir heissen euch hoffen,1946)、安内玛丽·博斯托艾姆(Annemarie Bostroem,1922—)的《挣脱锁链》(Die Kette fällt,1948)等。年轻剧作家在战后年代那种特殊的政治文化氛围下写的剧作,主题均是揭露法西斯的罪恶或者表现战后的社会变迁和经济重建,旗帜鲜明地追求戏剧的意识形态宣传功能,艺术上较为简单粗糙,审美态度也相似,在人物性格、语言和表现方式上都显得对表现主义戏剧有所借鉴。

叙事文学方面,最早出版的有安娜·西格斯的《第七个十字架》(Das siebte Kreuz,1946)、特奥多尔·普利菲尔的《斯大林格勒》(Stalingrad,1945)、亚当·沙莱尔的《在青年时期》(In jungen Jahren,1946)、汉斯·法拉达(Hans Fallada,1893—1947)的《每人独自死亡》(Jeder stirbt für sich allein,1947)、哈拉尔德·豪泽尔(Harald Hauser,1912—1994)的《在德国颓塌的地方》(Wo Deutschland lag…,1947)等。不仅回到东部的流亡作家的作品得到了出版,而且此时仍然身居国外的流亡作家的作品也同样得到了东部文化部门的关注。尤其是亨利希·曼、托马斯·曼、列昂·福伊希特万格(Lion Feuchtwanger,1884—1958)等人的作品受到了特别关注[①]。整体上,约翰内斯·R.贝希尔、贝托尔特·布莱希特、列昂·福伊希特万格、亨利希·曼、托马斯·曼、路德维希·雷恩、安娜·西格斯、埃

① 这几位国际著名作家,被东部的马克思主义和社会主义思想权威评价为人道主义资产阶级作家或者批判现实主义作家而受到欢迎。

里希·魏纳特、弗里德里希·沃尔夫、阿诺尔德·茨威格、艾尔文·施特里马特(Erwin Strittmatter,1912—1994)、路易斯·菲仑贝格(Louis Fürnberg,1890—1957)等人的作品，是战后年代德国东部苏联占领区的“主流”文学的代表作品。

三 《死者青春长在》和《斯大林格勒》

在东部发表的流亡作家的作品中，有两部小说获得的读者群和社会影响，还跨越了占领区界限。一部是安娜·西格斯的《死者青春长在》(Die Toten bleiben jung,1949),一部是特奥多尔·普利菲尔的《斯大林格勒》。

《死者青春长在》的创作始于1943年作家还在墨西哥流亡期间，完成于1947年作家回到了德国东部之后，1949年首先在西部德国的苏尔坎普出版社出版。从墨西哥返回德国，西格斯是经过西部来到东部的。沿途的所见所闻，更增强了她对战后德国未来的使命感和责任感：“我流亡归来时，曾从西部经过。我看到的不仅是城市成了废墟，还有人们的内心也都绝望。当时的德国是一个废墟、绝望和饥饿的‘统一’。但也有人忍住饥饿，提出了‘发生了什么’,‘为什么会有这样的发生’的追问，这实际上是压在所有人心头的追问。从这些追问中又可以得出进一步的提问：‘要避免悲剧重演，必须要有什么样的发生？’”对此，西格斯为自己同时也为其他人做出的回答是，“这是一个德国作家必须要站出来，尽可能明确和清晰地指点方向的时刻”,是一个作家必须要忧国忧民，以文学为方式启发那些曾盲目地相信并追随过纳粹政权的人认识到法西斯的反人民、反革命本质，让积极的人道主义价值观驻进他们现在“空空洞洞的感觉空间”的时刻。这也是帮助阅读《死者青春长在》的钥匙。

小说是一个以揭示“历史的真谛”为目标的、对近半个世纪以来的德国时代风云的回眸，通过对不同社会阶层和不同领域里的个人命运与家庭经历的描写，勾勒了从第一次世界大战结束至1945年的德国历史进程，描写了其中的革命与反革命的斗争，从历史唯物主义的角度反映经济利益与社会政治之间的关系，揭示普鲁士军国主义者同国际上的反动派以及与纳粹军队的联系，展示无产者的阶级意识、觉悟、思想、

道德、感情和革命者为生而死、为死而生的大无畏精神，运用了现实主义手法，表现了反法西斯思想的主题，一言以蔽之，属于革命斗争史文学之列。小说以情节和人物为支撑，结构稳固而衡定。两个杀害事件位于叙事中心，由此贯穿始终的“死者青春长在”命题，既是对革命者意志与信仰所焕发出来的精神力量常青永恒的歌颂，也是一个把共产主义理想事业传交给下一代人的形象意向：1918 年在柏林郊外，老一代工人的儿子艾尔文被反革命力量枪杀，牺牲时他的女友怀着他的孩子汉斯。汉斯长大后也走上革命道路，在二战结束前被当年枪杀父亲的同一个反动军官枪杀。他牺牲时，他的女友也怀着他的孩子——“死者青春长在”，蕴涵着对失败与胜利的辩证思考，表明无产阶级革命事业最终将取得胜利的历史前景。

对复杂历史的不凡把握的编年史风格，对历史事件的细节写实加上艺术虚构，对内在密度的加强而获得时间上的张力，出人意料的矛盾冲突，张弛有法、叙事有度的人物刻画，以及从社会文化心理层面上对个人、对战争的责任问题的探讨等，都使得饱含政治理想与思想光辉而又融会在明朗、畅达的艺术性中的《死者青春长在》吸引了众多的东、西部读者。

特奥多尔·普利菲尔的《斯大林格勒》，是当时出版的流亡作家的作品中惟一一部不是从反法西斯抵抗运动者的视角，而是从复杂残酷的战争场面上直接反映纳粹德国和第二次世界大战的作品。早在魏玛共和国时期，普利菲尔就以表现 1918 年的基尔水兵起义的题材（《皇帝的苦力》，Des Kaisers Kuli，1929）而闻名文坛。希特勒政权上台后，普利菲尔先后流亡布拉格、法国和瑞典，最后到了苏联。《斯大林格勒》写于 1943 年在莫斯科流亡期间，1945 年最先在战后德国东部报纸上连载，立即引起了人人争睹的轰动[①]。后来印刷成书，不仅在四个占领区都获得巨大反响，还很快被译成三十六种文字，发行量达到三百多万册。

发生在 1942 年 12 月至 1943 年 2 月间的斯大林格勒战役，是第二次世界大战中德军和苏军战场形势的一个转折点，从战争史的角度看是德国军队遭受的一场灾难性的空前打击，到了今天也仍然是许多德

① 在当时的物质条件限制下，为了满足更多人的阅读要求，人们还想出了在广告牌上张贴连载报纸这种形式。

国人的一个噩梦。这场战役中,德国军队被苏联军队优势兵力包围,希特勒下达的不时更改且前后矛盾的命令,不准德军向西突围或是向苏军投降,致使德军二十五万人中有三分之二死在战场,其余的三分之一要么成了俘虏,要么失踪,只有约六千人能够逃脱回到德国。战后,普利菲尔负责处理缴获的德军信件、日记、口供以及其他文件资料,还可以走访德军战俘营与被俘士兵交谈,因为他应苏联方面邀约要创作一部反映战争的小说,所以能够广泛收集材料和采访相关人员。在此基础上写下的《斯大林格勒》,以希特勒第六军团全军覆没为内容,是对斯大林格勒战役的一个历史记录,建立在真实的战场过程与真人真事的材料之上,堪称具有文献性的可信价值[①]。

但《斯大林格勒》还是一部有叙事的小说。普利菲尔在书中描写了威斯霍芬上校和格诺特克士官这两个中心人物,以他们的战场经历和意识觉醒来构成叙事线条。随着线条伸展,形形色色的人物,各色各样的装备,大大小小的军衔,前方后方情况,野战医院、战地指挥所、前线地堡、战壕、隐蔽洞里的忙乱,敌我双方的力量消长,还有阵地上的血肉横飞、惨不忍睹的场面等都呈现在读者面前。作家以精确不凡的笔力,力图穷形极相,几乎调动所有的角度来综合展现实地的战场。这就形成了材料优先、结构松散、本真随便、再现历史为上、情节发展完全依照战场上的发展的体式特征,也还形成了既反映战争过程的全局,也关照局部性战事和人物活动的艺术构思特点[②]。有丰厚的材料与灵活的技巧相融互补,彼此推动,小说给人的紧张情绪,就来自它所记述的血与火的战场上的总体发展,以及战场上每个局部位置中被安排在那里的人的命运。这里没有通常战争小说中的英雄业绩、勇敢壮举,这里所有的战况发展都指向一个可谓是历史定势的方向:德军遭受毁灭性的打击在劫难逃。对于第六军团的覆灭,纳粹政权曾调动宣传机器给其蒙上一层神圣面纱,戈培尔本人亲自出马,把阵亡士兵喻为德国古老传说中的尼伯龙人的英雄,称他们的死是德国历史上“最伟大的英雄行为”。这是一个极其卑劣的谎言。针对这个无耻欺骗,《斯大林格勒》以德军士兵的日

① 作者自己也表示说,小说在主要事件、情节、人物心态上“没有任何虚构”。

② 很显然,《斯大林格勒》继承了魏玛共和国时期德国文献小说的传统,从雷马克的《西线无战事》中借鉴了结构安排和表现主题的方法。

记书信摘抄、苏军要求投降的喊话原文、纳粹宣传部长的鼓动演讲，还有冰冷的统计数据等向读者揭示：是企图统治世界的大德意志梦想和对疯狂的希特勒所下达的命令的盲目和愚蠢的服从，葬送了几十万德国士兵的年轻生命，他们的死毫无任何意义和价值可言。

客观、真实、细致、全面地展示战争的破坏、毁灭、残酷、惨烈，将反对战争、呼吁和平的主旨突现出来，是《斯大林格勒》作品精神的主要方面，小说给人的强烈震撼也来自于此。必要的反思战争，得出必要的教训，是小说想向读者传达的另一方面，却也是它显得不甚痛快和利落的一面。在小说最后，作者叙述威斯霍芬上校和格诺特克士官两人拒绝自杀"成仁"，而是自行加入苏军押送的战俘队伍，还借他们之口，提出了要从社会制度的角度来反思和认识战争根源："在斯大林格勒的无数夜晚，我深思的不只是关于战场上的灾难，我还想到了其他。如果我现在谈论罪责问题，我指的是我们对人民应当承担的罪责，我们的人民……被引上了歧途，连自身的生存都受到了威胁！现在该是整治的时候了……我在想，我们首先该在自己的家园，而不是在欧洲，也不是在第二个世界建立秩序……人人都应该自由地呼吸，人人都应该成为自己的主人，人人都应该有权利得到并且消费自己的双手创造的一切。粗浅地说，这就是应该建立的秩序。"毋庸赘言，这里说的"秩序"的社会政治轮廓是模糊的。这也折射出《斯大林格勒》的另一特点，只是记录战争的真实惨状，不当特定的意识形态"教科书"。[①]

① 《斯大林格勒》获得巨大成功后，普利菲尔曾在"文化联盟"里担任高级领导职务，然而却在1947年从东部迁移到了西部（后来又迁居瑞士）。后来发表的战争题材的长篇小说《莫斯科》（Moskau，1952）和《柏林》（Berlin，1954），在结构上可看做是《斯大林格勒》的续集，但不再有以前的那种反法西斯的强度和力度。

第二章

联邦德国文学

第一节 50年代的政治环境和文学的反应

一 “阿登纳时代”

1949年5月联邦德国成立后，依照宪法《基本法》的规定在9月份举行了大选，分别选举了联邦议院、联邦总理和联邦政府。七十三岁的基督教民主联盟（CDU）政治家康拉德·阿登纳（Konrad Adenauer）以一票多数当选，成为联邦德国第一任总理。从此开始的“阿登纳时代”（1949—1963）的政治重点全都放在对经济的重新建设之上，对社会改革问题视为是没有必要的禁区。所制定的政策，对内，大张旗鼓地恢复战前就有的生产资料所有制关系，依靠高速起飞的“经济奇迹”回避对纳粹德国历史作认真反思，径直向保守主义的社会思想和意识形态回归，对工人阶级进行组织上的瓦解分化，1950年就宣布禁止社会主义、共产主义的信仰者在政府部门工作，1956年又通过立法禁止德国共产党的合法存在；对外，积极融入西方国家集团，寻求参加北大西洋公约组织，组建军队，重新武装，加入西方“冷战”阵营，拒绝与东欧的社会主义国家建立关系，封闭与民主德国的往来，反对当时在全世界许多国家和地区都显得汹涌澎湃的共产主义浪潮。

社会主流复旧，文化政策亦然。“阿登纳时代”的政治保守性反映在政府的文化政策上，同样是“厚古薄今”，传统主义回潮。还在1949年纪念歌德二百周年诞辰的时候，制定文化政策的官员们就从以歌德为代表的德国古典文化中寻找出人道主义理想，欢呼找到了可以用来弥补

时代与个体思想空旷和价值观迷惘的精神。进入50年代，文化政治更是把学习德国古典文化从教育政策上进行规定，形成一种文化趋向制约：一直到60年代，德国学校教学大纲所规定的学生必读文学作品，绝大部分是18世纪德国古典作家的作品，以及依循这些作家思想观、人生观、美学观的其他作家的作品，其中也包括产生于"内心流亡"作家笔下的作品。

应当说，要求学习和弘扬淳美的古典文化，本身并无不妥，不过，如果以知识分子的批评眼光看，问题在于这种强调古典主义文化理想的文化政策，是一个回避历史、回避现实的保守主义文化政治，是在以对传统文化的强调，来分散转移对于当前历史特别情况的理性审视，是在将弘扬古典文化当成一副方便的面罩，用以遮掩急需关注的当前现实和社会问题。40年代末埃尔哈特·凯斯特纳（Erhart Kästner，1904—1974）发表《图密拉德帐篷纪事》（Zeltbuch von Tumilad，1949），[①]回忆的是在北非战俘营里的经历和感受。作者将德军战俘在非洲沙漠里感到的寂寞、空旷和无望情绪上升为人类存在的所固有的普遍意义的落寞、空虚和孤独感觉，把发生的现实历史事件（如德累斯顿遭受盟军飞机的大轰炸）仅仅作为对文化、哲学进行抽象交谈的契机，试图让人们在对历史本无意义的认识中体会精神、梦幻、文学、艺术的超逾力量和功能，这就在客观上顺应了政治当局不愿审视当前问题的意图，与之融洽无间，因而受到官方文化舆论的叫好。

本来，联邦德国的成立就是一种外部力量制导、影响、强加的结果，既不代表民族利益，又与人们希望战后德国有个"崭新开端"的内心愿望背道而驰，因此这个1949年诞生的国家从一开始就受到很多科学家、学者、诗人、作家、艺术家的冷淡，如今，"阿登纳时代"的对内对外政策，与人们在战后"零点"时刻所怀有的那些憧憬、想像和设计更是南辕北

① 凯斯特纳在1936—1938年曾当过盖尔哈特·霍夫特曼的秘书。二战期间当兵到了希腊和非洲，发表的作品多以个人亲身经历为主，叙述和抒发的多是对地中海国家风情或是对古希腊文化的印象与联想，如《希腊》（Griechenland，1942）、《克列它》（Kreta，1946）、《油山，葡萄山》（Ölberge， Weinberge，1953）等。

辙，而在这些政策引导下的社会发展，[①]更使人感到震惊，感到深深的忧虑和不安。实际上，不仅是知识分子，而且联邦德国的各阶层、各领域、各行业都有人在激烈讨论"阿登纳时代"对旧的经济秩序的复辟和对保守主义的政治思想与意识形态的复旧，对政府不"痛定思痛"的做法怀有疑虑。加之国际上战争阴云密布、两大军事集团剑拔弩张、朝鲜战争爆发等严峻形势，令人不得不极度担心毁灭人类的世界大战将再次爆发，于是，上上下下都有抗议声，和平集会、反战游行此起彼伏。在德国议院做出允许原子武器进入西德的决定后，由知识分子发起和组织的抗议活动，又一次将人生观、世界观、文学观、政治观截然不同的文人汇聚到一起。1958年联邦德国大报上发表了《反对原子武器》(Gegen die atomare Bewaffnung)一文，文中写道："我们抗议对联邦军装备原子武器的计划，因为它将会使东西方之间的任何继续沟通的努力不再成为可能，将会给德国人民带来遭受第三次生灵涂炭的灾难，将会阻碍民族的重新统一。使用原子武器等于自杀……因此，我们呼吁在这个时刻意识到自己个人责任的所有人，积极表明态度，反对联邦议院做出的后果严重的决定。同时，我们也宣布对于相同目标的所有的活动都将加入和参加。"在上面签名的几十名作家中，既有"年青一代"的作家，也有"内心流亡"作家。

在众多的反对声和抗议声中，德国联邦议院后来特别声明德国不发展和制造核武器，美国也表示不向德国联邦军提供核武器装备。作家们似乎有理由要为自己手中微弱的工具取得了效果感到高兴，但文学与政治、艺术与权力、知识与统治之间的关系却变得比以往任何时候都要对立和紧张。不仅有一些政治家不断在对文学和作家大放厥词(比如把作家群体比喻为当年的"帝国作家协会")，而且在60年代初在慕尼黑

① 与"阿登纳时代"保守主义政治方针相呼应，50年代联邦德国的社会活力完全表现在对战后经济的重新建设之上。而且，有了很快取得"经济奇迹"的令人自豪的成就，有了几年前还无人敢想的市场繁荣，有了过去从未有过的消费情趣和富足感觉，社会显得不但认可保守主义政治的回头路，还接受当年的纳粹分子进入议院担任要职，接受当年的纳粹政府工作人员在重要的政府部门里工作(如在当时的联邦德国外交部工作的人，约有百分之六十六是以前的纳粹政府部门的工作人员)，对当年的希特勒军官在指挥1955年成立起来的联邦军也毫不在乎，对一些当年的纳粹作家又在重新发表当年的作品，甚至发表为当年的行为辩护的作品也毫不在乎。

还出现了一本叫做《反对自由的阴谋》(Verschwörung gegen die Freiheit. Die kommunistische Untergrundarbeit in der Bundesrepublik, 1960)的书,其中赫然将四百五十二名德国教授、科学家、艺术家、作家、诗人列入了"红名单"(社会对该书的称呼),指责他们在从事地下"共产主义文化活动"。①人们猜测这本没有署名作者,即不敢告诉作者是何许人的书是在当局的支持下出笼的,而且心里清楚这是作家们积极审视和关注社会发展而得到的来自政治方面的结果。

政治和社会保守势力对作家的压力,也在一些人的个人命运上体现出来。流亡归来的汉斯·亨利·扬恩(Hans Hennry Jahnn, 1894—1959),为反对战争、反对核军备四处呼吁,在民主德国《建设》杂志上也发表了文章,于是遭到联邦德国某些社会势力和政治力量的非难,给自己惹来不少麻烦。在战后年代很有社会影响的赖恩霍尔德·施奈德,在联邦德国成立后继续要求社会变革,反对联邦德国重新武装,反对战争和核军备,呼吁人们行动起来维护世界和平("和平从我们每个人这里开始,从我们的内心深处开始"),1951年在民主德国《建设》杂志上发表了两篇文章,指出作为德国人绝不能忘却德国人对人类社会的和平与进步所应当承担的历史遗留任务,由此遭致了社会保守力量对他大泼脏水。他陷入保守的教会势力的大肆诋毁、攻击和围剿之中,不仅身心疲惫,甚至还面临生存的巨大压力。②

---

① 作家中,被列入"红名单"的有埃里希·凯斯特纳(Erich Kästner, 1899—1974)和沃尔夫冈·克彭(Wolfgang Koeppen, 1906—1996)等人。

② 在这个时期的一封信中,施奈德写道:"我的生活来源是靠每个月给广播电台写些稿子和写些文章或评论。这些生活来源在最近都丧失了。我那建立在基督教精神和政治信念基础上的对建军扩军的拒绝,我那与认可战争的神学的争议,我那超越一切对立,去与非信仰者保持人道主义的关系,在缺少基督信仰的地方宣讲基督精神的努力,给我带来了一些人的无情敌视。我不得不做好心理上的准备:有人显然在有意要摧毁我的生存。"后来,施奈德与教会保守势力的冲突有所平息,1956年,当"阿登纳时代"的政治方针已成定局,联邦德国也已进入北大西洋公约组织时,施奈德还获得了德国书业协会颁发的"和平奖",不过这并不意味着一切都转好;施奈德一直生活在四周对他的冷落和孤立中,1958年去世后便被遗忘。去世前,施奈德发表了《遮掩的日子》(Verhüllter Tag, 1954)、《阳台》(Der Balkon, 1957)、《维也纳之冬》(Winter in Wien, 1958)等,这些作品有一定的自传性,强调作者的精神信仰,强调"每个人必须在基督面前做出决定"。

除受到政治保守势力的压力之外，知识分子希望能为结束东、西方“冷战”做出贡献，希望联邦德国社会能够彻底进行变革变新的愿望也得不到人们的理解。“经济奇迹”带来的富裕生活，使人们很容易产生小市民心态，很容易心满意足而别无他求。心灵之光由此蒙翳，价值判断由此失衡，人生观念由此庸常，主体意识由此泯灭，批评精神由此羸弱①。社会一方面不愿意回顾和反思那段纳粹德国的历史，一方面对反共产主义的主流政治和意识形态趋向认同。社会心理学家亚历山大·米切利希（Alexander Mitscherlich）夫妇60年代后期出版了《无力悲哀》(Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen Kollektiven Verhaltens, 1967)，他们在书中指出战后的德国社会具有喜好抽象、回避现实、否认不久前的那段德国历史的倾向，缺乏从所经历的历史悲剧中吸取认识和教训的能力（“无力悲哀”），这是对当时社会上人们精神迷惘状况的一个写照；该书在知识界、学术界很有影响。

二　文学的反应

在50年代的政治、社会大环境下，如果说文学与现实社会总有联系，文学活动的本质是对社会的反应，那么，对这个时期联邦德国文学对社会的反应总体上可以分为两个方面：一是坚持文学的社会责任、社会作用和社会使命的作家，更加强调和强化文学的理性启蒙与社会批评功能。二是社会姿态本来就低，对需要大胆看待的社会闭上眼睛、若即若离的文人，更是在纯文学主义的唯诗、唯美中退让、回避、隐逸。②

---

① 就拿文化领域来说，在50年代，一些在纳粹时期曾经为纳粹思想摇旗呐喊或积极追随纳粹政权的作家，如汉斯·格林(Hans Grimm, 1875—1959)、马格斯·巴尔特尔(Max Barthel, 1893—1975)、埃尔温·古多·科尔本海尔(Erwin Guido Kolbenheyer, 1875—1962)、弗里特里希·格利瑟（Friedrich Griese, 1890—1975)、维爱尔纳·博伊迈尔布格(Werner Beumelburg, 1899—1963)、盖尔哈特·苏曼(Gerhard Schumann, 1911—)、爱德文·埃里希·德温格尔(Edwin Erich Dwinger, 1898—1981)等人，又开始发表他们当年的作品或是当前新创作的作品；尽管这些作品在社会上没有产生多少影响而且很快被人遗忘，但这个现象颇能说明当时联邦德国保守主义的文化政治气候和思想麻木的社会环境。

② 当然，以宽容的态度来看，无论是逃避时代矛盾的写作，还是自我幽闭的写作，从特定的角度观察都可以说是历史社会和时事政治的产物或者派生物，都是对时代的政治、社会和文化征候的一种应答，背后都可以发现有某种惴惴不安和忧心忡忡的精神特征。

已经成为联邦德国文学一道最引人注目的风景线的“四七社”，基本上将坚决捍卫反法西斯思想和人道主义价值，坚持现实责任和理想使命的作家集纳在自己的旗下。这是一些将艺术观、审美观、价值观与对“真”的追求相联系的作家。他们对“真”的追求具有切实、具体的现实主义精神，毫不缥缈和空濛，在战后年代对德国人的“废墟”真实、“废墟”生活、“废墟”生存热切关注，为此而呐喊、倾吐和控诉，呼唤对历史的反思；进入50年代后正视和揭示“经济奇迹”时期联邦德国社会现象、社会问题和社会矛盾，呼唤道德、道义和变革。在50年代的政治、社会大环境下，作家对“真”的追求需要对“真”的勇气，敢于承担起作为“社会良知”的文学使命。

“四七社”成员对知识分子批评精神的执守，可以用一个当年的故事来很好地透视：1947年6月，属于“内心流亡”作家的鲁道夫·亚历山大·施罗德(Rudolf Alexander Schroeder，1878—1962)，给“年青一代”人作了一个题为《当前诗人之天职》(Vom Beruf des Dichters in der Zeit)的报告。当施罗德说到文学的功能在于要告慰人心，所有种类的艺术“其内在本质都是对存在的万事皆空性提供宽慰”，所有种类的艺术“其实都是在追求超越暂时，都是在追求将暂时性拯救到非暂时性，拯救到永恒”的目标时，里希特越听越觉得不能认同。他拒绝接受施罗德宣讲的提供宽慰的艺术观念，并做出了反应：“不，我们不搞柔和烛光下静谧氛围内的诗人朗读，我们需要的是其他价值：批评、审视、反叛。”这掷地有声、锋芒毕露的几个词，就是几个月后将“四七社”的同道者第一次聚集到一起的文学思想关键词，也是“四七社”在其后的整个存在期间所表现出来的不容混淆和为此也受到了许多攻击的文学精神关键词。

“批评、审视、反叛”的文学精神，规约着作家的创作动向，表明作家对历史、社会、文化、人生的思考方式和可能抵达的艺术深度，包容在还在战后年代就有人提出的“不顺从主义”(Nonkonformismus)的文学立场之中。众所周知，社会政治参与意识强烈、曾对德国未来踌躇满志的“年青一代”当年主张战后德国应走一条“第三种道路”，然而还未能在寻找国家政治体制的未来之路上走得较远，便遭到占领区当局泼来的一盆凉水，虽然从此显得偃旗息鼓，放弃了对社会政治的主张，实际上却并未忘记对战后西部德国的政治走向所感到的沮丧和失望。他们总结出

来的历史教训是，在纳粹统治德国的十二年期间，社会一直“顺从”了权力，由此自觉不自觉地对法西斯政权起到了姑息、纵容；甚至是为虎作伥的作用，因此他们倡导人们对权力要保持一种“不顺从主义”的立场。

作为一个原则性的文学观念，“不顺从主义” 立场指向坚持知识分子的独立思考和人格精神，指向文学要以一个熔铸了社会理想的审美理想高度来关照权力和评判权力，要把文学当做一面否定性的镜子，让社会、民族、国家、个人从中对照、检查、审视和反省自己，强调文学要有(对权力的)超越性和对抗性，不受制于任何现实政治，不与任何政府、政党、意识形态有任何联系。这就是瓦尔特·延斯(Walter Jens，1923—)在其所著的《文学与政治》(Literatur und Politik，1963) 一书中总结的“不顺从主义”的独立品格：“未受任何阶级委托，未得到任何国家保护，不与任何权力结盟——没有任何束缚的彻底的独行自主。”①当然，也有人提出，“不顺从主义”奉行的不与任何政治生活、政治集团、政治观念、政治制度挂钩的立场，实际上是一种“敌视意识形态的意识形态”。无论怎样，可以这样理解，“不顺从主义”是一种积极入世的价值立场，强调发挥文学的社会关照、讽刺、鞭挞、戳灭功能，同时排斥文学依附从属于任何现实政治或者意识形态并为之服务。

“批评、审视、反叛”的文学精神或“不顺从主义”的文学立场，虽是50年代联邦德国的重要文学思潮，但也不是这个十年里惟一的文学话题。那些对时代矛盾逃避、偏离、漠视、超逸的写作，那些在宗教氛围中参悟，在抽象哲学中思辨，在家庭圈子里打转，在个人生活中自我封闭的写作，以宽容的态度和从一定的角度看，都可以说是历史社会和时事政治的产物或派生物，都是对时代的政治、社会和文化征候的另外一种

① 在这之前，特奥多尔·W. 阿多诺也从确保艺术的社会批判功能的角度阐释了“不顺从主义”的艺术观念。阿多诺认为，在后期资本主义社会，“真正的”艺术只有不听从消遣工业、政治宣传、宗教崇拜的支配才可能产生；艺术只有拒绝它本身以外的任何目的，只有真正是独立的(即“自主”的)，它才能完成其社会批判任务。在形式方面，艺术作品必须反抗人们已经熟悉的思维和感受形式，只有通过反抗(即“否定”)流行的、众人接受的东西，通过反抗陈规俗套、顺时趋势，真正的艺术才能产生。因此，这种艺术必须承受不受大众欢迎、没有广泛影响的后果。艺术作品只有突破大众文化的意识形态的假象，只有拒绝占统治地位的趋势，才有助于认清后期资本主义社会，有助于意识的转变。参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第141页。

方式的应答，都可以发现背后有某种惴惴不安和忧心忡忡的精神特征。对于50年代联邦德国文学的发展状况，若用“文学流派”的说法，基于思想体系的理论问题很难准确表达。从现象上看，关于流亡与“内心流亡”的争执还在产生后续的影响，作品中社会批评与自我批评均有发生，道德家与玩世不恭者皆在出现，共产主义、社会主义世界观以及虚无主义的人生观都不阙缺，布莱希特提出的世界应当改造，并且是可以改造的文学主张有人遵照，戈特弗里德·本恩(Gottfried Benn, 1890—1953)表白的艺术要与社会生活截然分开的文学观念也有市场——干预生活的文学与强调文学自足的“绝对诗”(absolutes Gedicht)都在风行。从表现方法上看，也是传统和现代并存，你中有我，我中有你，在相互吸引、相互碰撞、相互渗透、相互补充中各自超越局限。用现实主义的手法关照不久前的那段历史，拓宽了批判审视当前社会的可能性。用现代主义的手段抒发主体在新的历史时期中的人生体验，迫使读者改变已经习以为常的感知和认识世界的方式以及审美意识。

第二节 “诗歌的十年”

一 现代诗

50年代联邦德国文学中，诗歌创作尤其旺盛，最为时人看重，不论是报刊书籍、大众媒体，还是大学讲堂、学术团体、文化机构无不在恭候诗人的作品，被重视的程度远远高于戏剧、小说，在获取各种文学奖项中一直高居榜首。戈特弗里德·本恩和保尔·策兰 (Paul Celan, 1920—1970)的诗自成一体，各领风骚，是50年代联邦德国诗歌的两个最具标志性的代表。同时在鼎力打造诗歌群星璀璨、各放异彩繁荣局面的，还有君特·艾希、莱莉·萨克斯、玛丽·路易丝·卡施尼茨 (Marie Luise Kaschinitz, 1901—1974)、英格博格·巴赫曼、汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格尔(Hans Magnus Enzensberger, 1929—)等人的作品。别具一格的“具体诗”(Konkrete Poesie)等语言实验创作和审美流向，也给50年代联邦德国诗歌的发展留下了自己特有的一笔。在50年代，诗歌创作人才辈出，有人因此提出是“诗歌的十年”之说，传统诗歌在追求变化，佳作不断涌现，而现代诗打破传统的规矩、规则与模式，重新定义语言功能与

作用，结构灵活自由，寻求以新的表达方式来表达新的生活体验，为诗歌的格外辉煌也起到了举足轻重的作用。

除了文学自身的推陈出新的发展规律，诗人个人的审美情趣的追求外，现代诗的出现在种种外部情况中首先可以说是由诗人面临的现实生活环境使然。社会向西方国家全面开放，经济重建高速起飞进入现代工业社会阶段或曰后工业时代，工业文明的高度发展造就生活中的诸多根本性变迁，物质生活水平得以迅速提高，与此同时，经济化、商品化、同一化、工具理性化以及膨胀的消费意识也无情地破坏了生活的原有和谐和原有的伦理道德与价值观念。生存竞争的日益加剧使人产生压迫感、忧虑感、不安感。强大无形的权力结构和体制、整齐划一的机械秩序、方方正正的城市规则、夺人耳目的广告、充斥社会的物质主义、五光十色的商品浪潮，又从多方面瓦解着人的主体存在，[①]传统诗歌严谨固定的诗行、诗段、诗章、韵脚、韵律，已不适合表现当今生活的复杂节奏和紊乱律动。现代工业文明社会喧嚷嘈杂的机器声决定了要以新异的、不断变动视点的眼光来看待和认识当前世界。社会政治的复旧回潮和国际上笼罩的战争阴云给人的焦灼感、恐惧感和绝望感，都远远超过了过去的表达方式能够适应的范围与程度。诗人要求语言发生作用，又感到语言无能为力，于是便对规则离经叛道，便对传统脱胎换骨，便用独辟蹊径来拓展表现，便用语言颠覆来传达难以传达的主体体验。

诗歌创作繁荣，与之互动的诗歌理论与批评也纷至沓来，对现代诗的应运而生和高潮迭起可以说起了巨大的推动作用。在这个时期，法兰克福学派宗师，国内和国际都非常著名的社会和文化批评理论家特奥多尔·W.阿多诺(Theodor W. Adorno)发表了一系列美学、文学、社会学文论，如《文化在德国复活了吗？》(Auferstehung der Kultur in Deutschland? 1950)、《作为总督的艺术家》(Der Artist als Statthalter, 1953)、《关于诗与社会的思考》(Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1957)等，一直在解析和批判“文化工业”，在批评“文化工业”将文学、艺术、哲学等一切高尚的智力创造变成了批量化的商品生产，而在公众身

① 联邦德国当时的技术文化批判学派领潮人物阿诺尔德·格伦 (Arnold Gehlen)，在其《技术时代的心灵》(Die Seele im technischen Zeitalter, 1949—1957)中分析后工业社会对人的自我和个性的压抑与损毁，获得了极大的社会反响。

上发展出一种以闲散消费代替思考的倾向的同时，以“自主的艺术作品”理论，分析和肯定了现代诗对工业文明社会的批判和抗衡功能，为现代诗的进一步出现起到了价值理论上的鸣锣开道的作用；又如罗曼语言文学家胡戈·弗里德里希(Hugo Friedrich)出版了《现代诗的结构》(Die Struktur der modernen Lyrik, 1956)一书，为读者介绍了现代诗的历史，提供了阅读理解现代诗的钥匙，对于提升人们对现代诗的热情犹如火上添油；[①]再如汉斯·艾贡·霍尔图森(Hans Egon Holthusen)和弗里德赫尔姆·肯普(Friedhelm Kemp)共同编辑的《对存在的把握》(Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900—1950, 1953)，由瓦尔特·霍勒雷(Walter Höllerer) 选编的《过境》(Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte, 1956)，也分别从历史、文化、理论、技巧、观念、阐释、欣赏的角度探究和揭示现代主义诗作，两书之间某种程度的互补性对人们接受现代诗产生了很大的影响；又如由霍勒雷作为主编之一，与汉斯·本德尔(Hans Bender) 于 1954 年共同创办的文化杂志《音调》(Akzente. Zeitschrift für Dichtung)，专门刊登文学作品和文艺理论批评文章，创刊后最先讨论的话题就是关于“诗歌问题”，把现代诗在理论上视为对消解人的个性的社会的断然拒绝，在现实中视为诗人保障之个性自由存在的最后一个空间，为 50 年代的联邦德国诗歌的发展做出了贡献。[②]

二　本恩和“绝对诗”

在 50 年代众多诗人中，戈特弗里德·本恩可以说是特别大红大紫的诗人，他年轻时就以表现主义诗歌驰名诗坛。希特勒上台后他曾一度追随，两年后开始对纳粹政权产生不满，以沉默隐逸这种自称是“高尚的流亡方式”来表示异议。1938 年被纳粹政权禁止写作，战后又因有曾经追随纳粹政权的那段历史而被美国占领军当局禁止行使文化政治权利，到了 1948 年才获解除。十二年的封闭使本恩未有作品发表，他的名字已让人几乎完全忘记。不过，有了十二年的不断磨练，他在获准重返文坛后拿出的第一部作品，即那部在瑞士一家出版社以单行本形式分期发表的《静态诗》(Statische Gedichte, 1948/1949)，便产生出可谓蓄之

① 该书两年内就销售达五万册。

② 到了60年代中期，这个杂志发展成为联邦德国最重要的一本文学杂志。

已久、其发必速的效果，一发表就征服了当时还是西部占领区的许许多多诗歌爱好者。已经读腻了传统形式的诗歌，已经在挖苦当前诗坛患上了“十四行诗传染病”，已经在对诗人缺少风格变换、缺乏多样化意识越来越不满的读者，立刻就发现了本恩诗歌具有与众不同的特质，因此欣喜万分，相互传告，聚集在自己组成的诗社里阅读和讨论，翘首等待并且希望下一期的单行本能够提早一天到来。继《静态诗》之后，《醉潮》(Trunkene Flut，1949)、《残片》(Fragmente，1951)、《蒸馏》(Destillationen，1953)、《尾声》(Aprèslude，1955)等诗集陆续出版，其中收集了一些在纳粹德国期间写下但不能发表的诗歌，也有部分是在战后年代写下的诗篇，都受到了社会的极大欢迎。

人们惊叹本恩的思维方式和文本理想，感叹他的写诗技巧精妙和诗思之神妙，推崇他对形式的突破、实验和再造，称赞他的诗歌语言个性横溢，服膺他对心理世界的体察、感受、感悟的深度，对他能以最少的文字创造出新颖丰富、气象浑成的意象不由得感到高山仰止。那首只有七行的《一个词》(Ein Wort)，就常被人们用来展示和说明本恩的诗歌艺术：

一个词，一个句子——从暗码中诞生
对生活的认识，突如其来的意义，
太阳停转，天体沉默——一切朝它聚集。
一个词——一个光辉，一次飞升，一束火焰，
一道光亮划过，一次流星闪烁——
重新是黑暗，无际的黑暗
空洞的空间包围着世界与我。

一个独立的词，或者一个句子中的词，都是一个无底的深渊，都可以是极富有世界暗示的符号(“暗码”)，都可以突然产生出崭新的形式，都拥有极大的可以阐释的空间。这个认识是如此的意义重大，仿佛太阳也中断了它的运行，天体也停止了(神话传说中所讲的)它们之间的相互交谈，一切都在围绕着这个认识幽远沉思(“朝它聚集”)。不过，突然照亮和指示一种意义的词，又只是一次犹如一颗流星划过夜空时的短

暂的临时的光亮。光亮过后，世界与诗歌主体“我”又重新同坠漫无际涯的黑暗和空旷之中。有无相生，耐人寻味，结构与词语都十分简略的《一个词》从词义上看表现了空间越是有限越可以表现无限的艺术观念，从蕴涵上看既表达了“词”对于“我”与陌生隔膜的外部世界建立联系的意义，又暗示了“我”的生存方式是不断在对“词”的运作中寻找进入世界的方式。

不仅形式上的创新吸引着人们，而且本恩诗歌蕴涵寂寞、孤独、沉郁、焦虑、感伤、企盼的情感体验，也在吸引着人们，如那首《失落的我》(Verlorenes Ich)写道：“何来，何往——不是黑夜，不是白天，/没有安魂曲，没有弥撒，/你想匿藏一个关键词——/但又能安藏在哪里？”诗中所表达的个体生命的“我”在这个世界上无处立足、无所依归的感受与情绪，引人深思，产生共鸣。本恩在纳粹统治年代曾蒙受苦难而备感人生的飘零落寞，而“失落的我”的悲哀，不仅仅是他个人的内心苍凉，[1]而且也是处在商业浪潮冲击、价值体系崩溃、文化工业诱惑、重新武装迫使人不得不对和平产生深重忧虑的50年代人的共有情绪，因此使人产生共鸣；用当时还是一名年轻诗人的彼得·吕姆柯尔夫(Peter Rhümkorf, 1929—)的话来说，读本恩的诗，感到的是“自己的自我被异化伤害”的体验也一同得到了表述。

对于异化人的后工业社会和肤浅的大众消费文化，本恩敏感地意识到这是世界和生存的日趋破碎，[2]因此在创作中承担起一种鄙视的对抗，表现在诗歌常常是依照一个二元对立的中心线索来构建意象，诗作常常是体现出一种以艺术应对现实、以精神应对社会、以精神世界对抗历史世界的二元对立意识，着眼点在非经验的彼岸，追求在远离历史现实的精神境界中求得主观上的满足。他的那首《从未如此孤独》(Einsamer nie)写道：“当一切都以幸福来印证/交换目光，交换戒指/散发着酒味，心醉神迷——/你却在为幸福的对立物效劳：精神。”这首诗诉说诗人不以现实生活为贵，历史、社会、发展、世俗幸福对于诗人而言统统

① 这首诗写于1943年，与作者当时的个人生活状况密切相关。

② 本恩认为，当前时代是个一切价值都已告崩溃的时代，西方文明由于不断增长的抽象和意义的丧失注定要沉沦，人的社会存在是“一个走向死亡的毫无意义的存在”。参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第152页。

只不过是一种统计学上的价值，惟有最高贵、最神圣的艺术、文学、诗，才是诗人的人生理想、价值追求和生命标志，很可看做是作者自己的夫子自道。还在纳粹统治期间，本恩就写下一部自传《双重生存》(Doppelleben,1950)，这部自传叙写"双重生存"曾是自己的生存方式：人要在充满烦恼的社会中生存，但心灵另有它属，写作是求得精神解脱的方式，创作是在孤独状态中寻找精神联系的呼唤。精神意志与日常行为分隔脱离的"双重生存"，①帮助本恩度过了纳粹德国的难熬岁月，他还认为这个生存方式对于当前时代也有普遍的意义，因此将它作为一种生存模式向世人推荐，倡导要在艺术中，即在诗歌中，寻找在失去了任何意义的世界中的生存意义。

一切犹如他在马堡大学所作的谈"绝对诗"的演讲《诗歌问题》(Probleme der Lyrik,1951)中所说的那样：现实历史没有任何意义，孤独的个体只有在艺术探索中可以找到片刻的满足，写诗因此是表现个人的生命存在，不是为了社会，而是出于体现个体存在的需要，因此就要进入诗人个人内心世界的"象牙塔"。写诗时，诗人首先感觉的是一个创作冲动的"萌芽"，以及让他感觉到这个"萌芽"在破土而出的内心思维活动话语。这个"萌芽"与这些话语之间的两极张力，产生出诗的文本，但是要得到诗的最终文本则要花费很长时间，有时甚至要反复推敲数年之久。也就是说，一首诗产生于上帝给予的灵感，或者说在直觉的自然驱动下产生的情况实际是很少的，绝大多数的诗歌都是被人们处心积虑地人为"制作"出来的，就像制作一件精美的工艺品那样。要将一首诗加工成一个艺术品位很高的成品文本，需要经过一个很长时间的加工过程。这个加工过程就给生活带来了深刻的意义。意义的产生并不在于诗歌具有一定的内容，而在于诗篇所具有的渐臻完美的艺术形式和形态本身。因为，"诗的内容，不论它是悲伤、慌乱的感觉，还是其他的

① 本恩获准重新回归文坛后还发表过一部中篇小说《托勒密》(Der Ptolemäer,1949)，主人公托勒密对于凡俗的现实生活就只是一种漫不经心的应付。这个生活在他眼中是琐碎鄙俗，空洞无物，没有任何值得追求的价值("我们的生活与我们的本质相异")。但他的精神活动却异常活跃。他用艺术来对抗现实，用精神来对抗社会，在自己的艺术爱好中得到了内在的充实，以尼采式的坚定的艺术信念赋予自己生存的意义，过着一种精神与现实分离的"双重生活"。

流动的情绪，均为人人皆有，是人的或隐或显的组成部分。这些为人们习以为常、见惯不惊的情感只有进入一定的形式后才能成为诗。这个形式具有令人神往的力量，惟此形式才使得诗的内容产生诗的品质和精神”。这样，“风格高于真理；它是存在之证明的载体。形式：它本身昭示着久远，表示着永恒”。因此，诗人的使命在于成为一个有技巧的艺术家，诗的本质在于审美形态上的“令人神往”，形式就是诗，就是最高层次的诗性内容；以高度的艺术性而令人神往的形式便是诗人的存在，便是诗人的生存的使命，便是诗人的创作目的——将本恩的“绝对诗”主张以一句话来概括，即诗的形式位置首位，诗的创作是一个以艺术技巧为重要的艺术工艺“做诗”的行为；这个行为与过程随时处于诗人的心智控制之下，以对完美尽善的艺术形式的追求为对象、终点和目的，由此体现的诗人的主体自我，给诗人带来超越个人现实存在的生存意义。

至于技巧上怎样写诗的具体问题，本恩主张采用一种“古典主义”形态的现代主义方式：倚重主观，依据心灵，非现实化，非人物化，不指涉事物，减少或者屏弃诗的言辞与外部世界的任何联系，放弃意义提供，屏弃意义灌注。他说，“蒙太奇艺术”和“机器人风格”是面向未来的艺术风格，“一切都要开放、开启，留下空白，不能对称，坚持意指错位”，并特别突出词（首先是名词）对于诗的首席地位，用“词是精神的阳具”这个比喻，来给人印象深刻地说明仅仅以一个单一的词，就可以开启一个廓大的世界，就能暗示一个无限的可能性。本恩认为，对于音调和色彩，诗人可在大自然中受到启发，不过在大自然中却不存在着现成的词，因此写作的艺术和难度就在于诗人要对词发生一个特别的关系，换言之即要在词中寻找诗的海阔天空；当然，这个词的重要性又并非在于只是注意词的审美表现工具性，诗人更要注重的是词与存在之间的联系，注重对词的富有现代主义感的组合使用。他自己写诗时就不挑剔词汇，不雕琢语言，而是把所有历史阶段、所有文化体系遗留下来的以及在当前社会生活所产生的各种词语都用来入诗，“从这当中就产生了……‘绝对诗’，它是没有信仰的诗，没有希望的诗，没有读者对象的诗，是由词将其令人神往地组合起来的诗”。

本恩在马堡大学作的《诗歌问题》演讲，同时被黑森州电台作了转播，后来还被印刷成书，在社会上产生了很大影响，被人们当做一本指

导如何写“现代诗”的指南来阅读。本恩提出的诗要与外部世界绝缘，艺术无社会性目的的观点，被许多同样也有世界无意义情结的年轻诗人接受，被不少同样认为诗的本质不在于内容而在于形式，并且其中又更在于语言的诗人认为吹响了联邦德国现代主义诗歌的号角。他所标榜的“绝对诗”主张，与官方文化政策想达到的社会政治愿望也不谋而合。当然，本恩的艺术观（包括对他本人）也在文学界和社会上引起了激烈的争论，被批评者指责在本质上是一种“病态的虚无”。

这里，有必要提到特奥多尔·W.阿多诺在《文化批判与社会》（Kulturkritik und Gesellschaft，1949）一文中提出的“在奥斯威辛之后写诗是野蛮”的观点。这句被人们广泛引用的名言，曾经被许多人误解，认为是对诗歌创作整体的拒绝。其实，阿多诺之所以如此措词尖锐地断言，除了有诗歌的语言曾被直接用于为纳粹思想和政治服务，成了“魔鬼的工具”，其圣洁、纯真、美好已霉烂变质的原因之外，还有更主要的原因，即阿多诺认为如果对于战后揭露出来的令人发指的法西斯罪行（比如奥斯威辛集中营）熟视无睹，仍旧继续在那里低吟浅唱，温情软语，推崇主观，返回内心，这样的诗其实就是欺骗和伪善。在阿多诺看来，知道奥斯威辛集中营的存在后即便要写诗，也得要有新的形式，新的语言，对诗的本质要有一个新的理解。本恩的诗歌不反映奥斯威辛集中营罪恶给整个人类带来的震惊，拒绝文学的社会性本质，强调诗意“纯粹”，鼓吹艺术与历史生活分离，属于被阿多诺批评的诗歌种类。

不过，争论的结果使得本恩的社会知名度更大。毕竟政治和社会主流思想不愿意认真地回顾历史、反思历史和彻底地清理历史，毕竟本恩的诗歌在技巧和形式上有其无可争辩的非常之处，具有优秀诗作的通常特色：含蓄蕴藉，藏多于露，虚实相生，诗出侧面，以一涵多，寄无限的解读阐释可能性于笔墨蹊径之外，留给鉴赏者无限的触发想像和联想的艺术空间。如果说确有那么一个作家曾在联邦德国50年代文学中竖立了一块里里外外都是属于自己的标牌，创立了一个文学“流派”的话，那么，这个作家就只能是在诗坛上确实是独树一帜的本恩。他在文学界和社会上赢得的注目，在50年代没有其他任何一个“内心流亡”作家能够望其项背，与之比肩。他的诗作吸引了许许多多年轻人加入诗歌创作的队伍，他对联邦德国诗歌的发展产生的作用，如同研究者迪特·韦勒

尔斯霍夫(Dieter Wellershoff)在其专著《时代人物戈特弗里德·本恩》(Gottfried Benn, Phänotyp dieser Stunde,1958)中所说,“可以说年轻诗人中几乎就没有一个诗人,不论他的语言是多么独特,是没有受到过本恩影响的”。

1951 年, 设立在达姆斯塔特市的德意志语言与艺术科学院(Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung) 颁发了战后首次毕希纳文学奖,布莱希特和本恩都被提名,颁奖结果是本恩成为战后第一个获此殊荣的人,黑森州文化部长亲临授奖仪式;颁奖的科学院主席在讲话中说,获奖者(本应当)是具有“社会政治使命感”和“着眼点指向未来”的杰出的作家。此外更具一定幽默意味的是,对鼓吹屏弃社会使命意识的本恩的诗歌,政治、权威文化机构和一些社会阶层的评断取向,却往往是社会政治的因素超过了艺术方面的因素。在 1968 年,正值联邦德国社会上“议院外反对派”(auβer parlamentarische Oposition, 缩写APO)政治活动和学生运动达到高潮之际,有出版社推出了本恩全集简装本,结果使得本恩正好“撞到了枪口上”,不仅他的反对文学承担社会责任的“绝对诗”艺术观遭到了年轻学生、年轻知识分子的口诛笔伐,而且他当初的那段纳粹德国历史也被人们一同清算。[①]

三 自然景物诗

除本恩的“绝对诗”外,在 50 年代联邦德国诗坛上流行的,还有产生了不少深入人心的经典之作的自然景物诗。30 年代就在写自然景物诗的君特·艾希、伊莉莎白·朗盖瑟、卡尔·克罗洛夫 (Karl Krolow, 1915—1999)、霍斯特·朗格(Horst Lange,1904—1971)、奥达·舍费尔等人的作品,是这个时期人们在讨论自然景物诗时的主要话题[②]。人们注意到这些诗人将人生寄托和审美对象转向自然,在其中寻找景色境界,感应色彩声响,索取形态气氛,对景物观察仔细,描绘精巧,寄寓主体体

① 不过,也可谓万事都有时过境迁的时候。到了70年代末,社会对政治的热情冷却,文艺界、学术界中又有人开始召开本恩艺术研讨会,本恩诗歌又“热”了起来。

② 这些作家深受老一代“内心流亡”自然景物诗人奥斯卡·勒尔克和威廉·勒曼的诗风影响,尽管有自己的艺术个性,但在命题和表现方式上仍然有不少的共性,因此常被人看做是一个诗派。

验或者情绪情感，显得是在眷怀江海，心慕山林，虚廓心灵，澄彻情怀，在追求清净平和、自然适意、遗世独立的精神情趣中得到满足，因此，有人批评说是在脱离历史、回避现实，是一个属于保守主义复旧性质的综合语言文化现象；也有论者见解不同，说自然景物诗人“遁入”无垠自然，是因为深知文学对于直接干预社会生活的实际上的无能为力而采取的一种陶冶情操、净化心灵的人文策略。

对于自然景物诗人而言，他们做诗绝非是体味恬淡，寻求宁静，借用自然界物象表达主体之性情和感慨，而是把它作为观察世界和关怀人生的一种方式，诗中深含哲学意识和现实精神，具有时代所要求的特别价值。被人们认为是30年代德国自然景物诗创作的代表，并将这种传统又带进了战后德国文学的威廉·勒曼，就提出在工业文明刀锋切入人们灵魂的时代，与自然界连接的意义尤为重要。他在《流动的秩序》(Bewegliche Ordnung，1947）和《诗作为存在》(Dichtung als Dasein，1956)等关于诗的论文中，以时代语境为背景阐释自然景物诗的要义和本质，把对工业文明社会的危机认识与在诗歌中对人的本真、本性进行拯救的努力结合起来，提出了这样的观点：现代文明进程、历史社会发展、紧张的工作压力、喧嚣的城市生活，还有残酷的生存竞争等，将人从昔日内外和谐的“天堂”中驱逐出来，使得人类日趋萎靡困顿，因此诗人的使命是要恢复这个“已经失去的统一”，要给人们“保留”亘古如斯的自然，让受到异化威胁的人类回归“原来的位置”，让自然界收回其“原来的权利”，让人类回到其发源的“根基”，在与大自然的交往中获得和保持精神上的独立与自由，这些观点从理论上给予自然景物诗以人文精神蕴涵和文化哲理意义。

对自然景物诗的创作原则，勒曼在论文中也有表述，主张诗的言词音调要隽永美妙，诗的语言要有奇特的“魔力”，诗是通过语言的“魔力”来向读者传送自然的“魔力”。在50年代发表的诗集《尚且不足》(Noch nicht genug，1950)、《存在之荣誉》(Ruhm des Daseins，1953)、《幸存的日子》(überlebender Tag，1954）和《我的歌集》(Meine Gedichtbücher，1957）中，勒曼以神话与自然景物混合一体的方式表现超越时空的永恒，用新鲜、活泼、优美的自然风情对照骚动喧嚣的人世，在宁静、纯洁、本真的大自然中寻找人类在现代文明社会冲击下已经失去的本然状态

"真"，用投身自然的怀抱来抗衡由机器和理性主宰的现代工业社会生活，以移情自然的方式来表现对当前工业文明社会的焦灼意识，以此来实践他自己提出的诗歌理论。

伊莉莎白·朗盖瑟的诗集《叶绿叶落与玫瑰》(Der Laubmann und die Rose，1947)、《变异》(Metamorphosen，1949)等，效仿勒曼精致、细腻的诗歌风格，但所表现的自然观与勒曼的却明显不同。勒曼认为大自然景物中蕴藏着美，保存着人类已失去的最纯朴、最自由、最真实的东西。而宗教意识浓厚，认为宣扬精神信仰是诗人使命的朗盖瑟，则写景悟玄，在自然界中表现永恒的"神"与"魔"的二元斗争原则，寻求对人类苦难、罪恶和信仰的思考，因此诗作意象虚实，立意神秘，似玄奥缥缈，又时露端倪，追求的本体不是自然本身，而是在自然中寻找主体对世界认识的构形和表达方式，如"叶绿叶落"的自然现象代表的是"黑色的滋生魔鬼"，"玫瑰"象征着摆脱了魔力控制的"纯粹的自然"等。在一定的层面上看，朗盖瑟的诗又可以说是具有宗教神秘主义气氛的玄学诗，给联邦德国自然景物诗增添了一个新的形态。

对诗歌情有独钟的卡尔·克罗洛夫，[①]在50年代创作颇丰，几乎每年都有一部诗集推出，单从书名上看就可见其选题广博，品格不俗，如《世界的符号》(Die Zeichen der Welt，1952)、《近处之物和遥远之物》(Von nahen und fernen Dingen，1953)、《风与时光》(Wind und Zeit，1954)、《昼与夜》(Tagen und Nchten，1956)、《陶醉》(Verzauberung，1956)和《异物》(Fremde Körper，1959)等，他从对当前生活的直接感受出发，把诗当做一种摆脱现世限制和渴慕自由的寄托，虽不直接反映社会，但在自然景物中所寄寓的主体情感，可使读者认为是在诗中切入了对时代的关怀，将诗作为反映现实社会的时代诗来解读。克罗洛夫的诗写得流动灵活，深入浅出，平淡而辽远，不烈却撩人，既不拘泥传统，也不追求先锋，发展倾向是越来越趋向于开放型的无韵脚形式，用畅晓的语言和明快的语势体现巧妙的构思和意蕴。他那首著名的《白杨树叶》(Pappellaub)，一开始就以一个让人感到陌生新奇的意象，激发读者的审美想像："夏日纤细的手/已将白杨树叶缝纫"，把读者从身边现实平

① 在整个写作生涯中，克罗洛夫除了一本札记外，所发表的全是诗歌。

常的带到一个诗意的自然之中。[①]

霍斯特·朗格生前发表的最后一部诗集《从沉闷的潮水中传来歌唱》(Aus dumpfen Fluten kam Gesang,1958),以及与夫人奥达·舍费尔共同创作的“新诗”集《草的曲调》(Grasmelodie,1959),不拘诗体语言格套,不追求深奥朦胧、微言大义,而是崇尚简洁,讲究组合,于淡泊中透出致远的韵味。这对诗人夫妇的情感色调,与自然情境达到一种内在的契合。他们行云流水般的诗语歌唱生命力强大的大自然,歌唱自然的清幽、原始、旷远,歌唱哪里有人与自然的亲近、默契,哪里就有“完满的幸福”。平和舒畅的笔调点染着自然景色,使读者轻松解颐,体验大自然的纯真与无尽。朗格和舍费尔的诗虽然与社会政治和历史生活无涉,虽然显得笃志自然,寄情山川,但如同空中飞翔的小鸟既可以是对渴望自由的隐喻,也可以是对寂寞孤独或人之怅然若失的象征,诗篇表现的自然意识的新鲜性、丰富性和复杂性,既可以理解为纯粹审美意趣的自然景物观照,又可以把大自然的空间作为现实社会的对立物,从中解读出多种层次的意义,解读出人生或者社会性的内涵。

四 君特·艾希的新诗

艾希在 20 年代就开始写诗,主要是一些表现主义风格的自然景物诗。[②]纳粹政权上台后停止了创作, 二战快要结束前的 1944 年应征入伍,不久被美军俘虏。在战俘营中写下的诗篇如《盘点》等,被视为是战后年代“砍光伐尽”文学的典范;1950 年“四七社”开设文学奖时,艾希是第一个得主。不过,艾希的诗歌是逐步和有限地向历史现实生活经验开放的。诗人的艺术审美情趣、个人风格及诗歌文体,并未因写过那首实实在在的战俘营生活的《盘点》而发生与这首诗展示的内外形态相应的

① 克罗洛夫对诗歌也有理论上的思考,提出写诗是一个“消解自我过程”,可以理解为是希望通过写诗,达到一个超然自我、物我两忘的境界。除获得过其他多项文学奖外,克罗洛夫1956年还获得了“毕希纳文学奖”。

② 在30年代,艾希曾在柏林和莱比锡大学念书,学习法律和汉学,后来认为自己更适合当一名作家而放弃了学业,从1932年起专事文学创作,对中国文化仍感兴趣,在1949年至1951年期间将大约九十首中国唐宋诗词译成了德文, 成为中德近当代文化交往中的一段佳话。

彻底变化。战后年代出版的个人诗集《偏僻农庄》(Abgelegene Gehöfe, 1948)和《地铁》(Untergrundbahn, 1949),虽有直接表现当前现实的诗篇,但大部分仍然是自然景物诗,在表现形式上也显得讲究传统,既有规则的诗行、诗段,又有严格的韵脚、韵律,还使用了"古典气息很浓的传统意象"。[①]不过,与当时那些完全脱离现实、拒绝社会的主流作品相比,艾希的自然景物诗添加了一些新质,如那首《茅坑》(Latrine),在对四周自然环境和景物的观察中传达主体对"现实的不舒适"感觉和态度,即对现实社会的批评、置疑、审视和质询,丰富和拓展了传统自然景物诗的内涵与境界,因此被人称做"有新变的自然景物诗"(erneuerte Naturlyrik)。

对自然的审美,先是被艾希作为一种特定的经验方式,一种心性开发和解悟。诗歌描绘自然风情、景物和景色,对艾希而言描绘得再生动,再新鲜,再细腻,再传神,也不是为了表现看得见的真实,而是为了寻求一种纯主观精神上的"本真"。这种"本真"位于自在的客观现实存在之外,是大自然景物中隐含着的人的感官虽不能企及、但在心性上又有所感通的"隐蔽王国"。如在《冬天的旅程》(Winterliche Fahrt)中,艾希写道:"眼睛可看到许多物象,/思维也能做出一些解释。/但谁能信赖眼睛,/思维的解释难道就是正确?/田园、森林、村落、树木、冬日,/世界呈现一幅又一幅画面/我永远不能把握它们,/不能把握这后面的另有所藏。"四季的更迭,山泉草木等自然物象都成为主体思绪的触媒。仅感受外界是不足的,真正的认识应当由眼前的物质世界出发,去感应抽象的形而上的世界。诗人希望了解世界的内在本体,不信赖看到的外在表象,知道大自然中蕴涵着永恒的生命力量;对这种力量的探索追寻,使他的精神思维得到无限的自由。

艾希曾自信地这样表示作为诗人的超远、高妙的感觉:"我是一个作家,这不仅仅是一个职业,而且还是一个要把世界当做语言来看待的决定。世界在我的眼里是一个词与物的聚合语言。这个语言就在我们的周围,但同时又并不存在。我们的任务是要将这个语言翻译过来,我们的翻译是没有原文文本的翻译。"如在那首《松鸦的羽毛》(Die Häherfeder)中他就写道:"松鸦在枝桠间掠过,/我向一个/没有进入意

① 参见《欧洲文学史》第三卷,李赋宁主编,北京商务印书馆,2001年,第779页。

识的/秘密接近了一步……鸟儿羽翼的扇动/是否理解了世界的内容。/松鸦把它蓝色的羽毛/掷到沙里。/它现在在我的手里/犹如一个聪明的回答。"[①]大自然是诗歌主体的心智场所。松鸦在德国民间传说中是一个传递秘密的使者和灵物。确信宇宙中大有秘密存在的主体"我",在对松鸦的生活空间与习性的观察中,紧张又兴奋地感觉自己接近了一个前所未知的秘密。这个形而上的世界,"内容"虽然难以寻找和领悟,但给了人希望和慰藉。

不过,在50年代中期发表的诗集《雨的信息》(Botschaften des Regens,1955)中[②],虽然也有一首以松鸦为题的诗作《与松鸦相处的日子》(Tage mit Häher),但与以前的《松鸦的羽毛》相比,原来的那种主体的自信已荡然无存,变为一种忧郁:"松鸦没有向我/掷来蓝色的羽毛/……/它的飞翔犹如心房的跳动。/它现在在何处安眠?/它的睡眠又像是谁人的睡眠?/在无人看见的阴暗处,/羽毛正在我的鞋前。"[③]松鸦没有给"我"投来羽毛,大自然中蕴涵的"本真"秩序并不因为有了诗人的吟唱就能够恢复。自信变为沉思,感情变得复杂,咏赞转为叹息和惆怅,形而上的抽象命题更换成道德上的反思。这是诗人人生观、世界观发生变化的一个反映,诗的品位也由此得到超越。

诗集《雨的信息》在题材上虽然仍以自然景物为主,但在诗的形式上已经开始扬弃原来的传统的结构和规则,并在内容上也给读者带来了新的"信息":如果说先前诗集《偏僻的田庄》和《地下铁道》中的自然景物诗所暗含的社会政治意义在于转向大自然这个主体,本身就天然带有反社会倾向,那么在新诗集《雨的信息》中自然景物则直接成为艾希传达对现实社会思考的载体。如标题诗《雨的信息》貌似简单明了,实则耐人寻味:

雨点接着雨点,

① 摘自《当代德国文学史纲》,余匡复著,辽宁教育出版社,1994年,第371—372页。

② 作为一个自由作家,艾希的主要生活来源是给广播电台写广播剧;从1950年起,广播剧在他的文学创作中占了很大比重。直到20世纪50年代中期,艾希才推出了一部新的诗集。

③ 摘自《当代德国文学史纲》,余匡复著,辽宁教育出版社,1994年,第372页。

从屋顶传到屋檐，
远方传来信息要我接收，
犹如给并不想接收的人，
送来了疾病，
运来了走私品。
窗户玻璃在墙外颤抖哆嗦，
沙沙作响组合成字母，
雨水在说话
我相信它使用的话语
除了我之外无人能懂——
我震惊地听到
绝望的信息，
贫困的信息
还有谴责的信息。
这些信息传送给我使我感到委屈，
因为我感觉自己并没有责任。
我大声地说，
我不惧怕雨水和它的控告，
也不惧怕指使将信息传送给我的人，
在一个好的时刻
我要走出去向他说个明白。

自然物“雨水”的通常的涵义，与诗人要向读者传达的“信息”之间没有通常的比喻关系。雨水敲打着窗户给“我”送来了“信息”，“我”做出的反应是感到“震惊”。不过，虽然“我”大声宣布并不惧怕雨水和它带来的控告，但又不立刻出去找到指使送来信息的人说个明白，而是要等待和选择一个“好的时刻”。这个口头上的大声反应与实际行动的停滞之间的表里不一，显得是对自己道德上的自信感并非就那么肯定。结合艾希这个期间的其他作品所表现的主题，可以得出通过《雨的信息》，诗人是在提醒和告诫人们：面对世界上正在发生的灾难与不幸，面对世界对造成这些灾难与不幸的批评和谴责，如果仅满足于自己对此没有责任，

只是采取口头上的震惊，但行动上无所作为，这实际上也是一个责任。

据悉，是联邦德国的社会政治发展和国际形势走向，尤其是美国在南太平洋岛屿上的氢弹试验和在朝鲜半岛上爆发的战争这两大事件带来的震惊，使艾希的艺术观发生了质的转变，他越来越认为自己应当成为这样一个作家：职责和使命是以知识分子的独立思考精神对国际发展和社会现象提出疑问和置疑。因此，在1959年获毕希纳文学奖的答谢词中，艾希就强调作为一个诗人保持对社会批评立场的必要性、重要性和责无旁贷，号召作为一个作家特别有责任要在那些要求无条件地说“是”的地方发挥批评理性，要求作为一个作家要用语言的方式成为那些“不顺从的、离群索居和孤独怪僻的人，政治上和宗教上的异端分子，不满现状的人，不明智的人，在已经失去的岗位上进行斗争的人，愚蠢的人，没本事的人，不幸的梦想家，狂热分子，捣乱分子以及一切虽然幸福但不能忘记世界苦难的人”的盟友，[①]表达了要对社会举起知识分子反叛旗帜的不顺从立场。[②]

五　卡施尼茨和萨克斯的“古典现代”诗

传统诗向现代诗方向流变或者更新，是20世纪50年代联邦德国

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第167页。

② 又经过较长一段时间没有发表诗歌之后，到了20世纪60年代中期，艾希又推出了《搁置不提》(Zu den Akten, 1964)和《缘由与砾石花园》(Anlässe und Steingarten, 1966)两部诗集，关注人类面临的危险和困境，否定社会流行的价值观念，讽刺资本市场的“成功”标准，表现生活的孤独和绝望，屏弃了以前诗歌中曾有的对爱情、幸福、希望、憧憬的礼赞和讴歌，更加具体地表明他的艺术观念发生了面向当前社会的新的逆转。在艺术风格上，艾希的诗歌也早就颠覆了原来曾追求过的传统韵律和有规则的诗段，语言也不再强调具有打动人心的感性魅力，而是越来越抽象化、符号化、隐喻化、自制新词化、文字游戏化……仿佛表现方式就是一切，诗篇形式就是目的本身，体现的却是诗人对社会主导文化奉行的不顺从主义立场在诗歌形式与内容上的相互渗透与融合。对此，艾希曾经指出，社会对于当前生活过于匆忙地表示认同，是因为“权力”把握了语言，在进行“语言操纵”的结果，因此要在语言上表现自己的独立个性，要以“通过异乎寻常的新造的语言、密码和符号(来)引起人们的不安”。参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第167页。

诗歌发展中的一个潮流。在这个流程中产生的新质诗歌在表现形式上既有传统诗歌的韵律、典故、意象、比喻、感性、直觉等审美因素，又有通过对细节、叙事、描写、口语、盘诘、分析成分等的引入而突破传统模式，对这些诗歌，人们称之为“古典现代”(klassische Moderne)诗。20世纪50年代联邦德国诗歌中不少脍炙人口的作品属于这种“古典现代”风格，[①]玛丽·路易丝·卡施尼茨(Marie Luise Kaschinitz，1901—1974)和莱莉·萨克斯的诗被视为是这种风格的典型代表。

出身于阿尔萨斯贵族家庭的卡施尼茨，在纳粹统治德国时期开始诗歌创作，写作姿态优雅，语言体式谨守传统(“十四行诗”)，内容多以描写欧洲南部国家的风情为主，忧郁悲悯的人文情怀常使读者感动。战后年代发表的《诗集》(Gedichte，1947)，分“故乡”、“南方景色”、“在东部”、“叙事谣”、“富饶年代”和“黑暗时代”六个章节，表现对生活的热爱和赞美爱情，最后一节则面对苦难的世界，是对战争的控诉和指责，充满体恤人类命运的情怀，在节奏、韵脚、韵律、规则等表现方式上仍然遵照传统。另一部组诗《死亡舞与当前诗》(Totentanz und Gedichte zur Zeit，1948)，内容与诗篇诞生的历史时代结合得十分密切，写一对恋人与战争死难者的亡灵相遇，倾吐战后年代混乱的社会生活使人感到的空虚、惶惑、心悸和不安，体式上开始出现“改弦易辙”的端倪，一个突出的特点是为了增强诗歌介入社会生活的能力，而于无韵体中设置出一连串独具个性的提问(实为追问、诘问)，让发问的句式前后照应，回环往复，提纲挈领，贯通全篇，忧心忡忡、心惊胆战地以问代答，不说明，不点透，恰到好处地戛然而止，以沉郁、冷峻、严肃、忧伤的提问抒发对生存的不安、忧虑和恐惧之感。“我与时代紧密相连，我传达的是在同代人那里感受到的信息。”卡施尼茨如是说，表白自己的诗歌不是个人忧郁心灵的弹唱，而是对大众情绪的代言诉说。

反映时代体验，述说社会感受，与现实生活对话，这些艺术思想取向在卡施尼茨后来的诗集《未来乐章》(Zukunftsmusik，1950)、《永久的城市》(Ewige Stadt，1952)、《新诗作》(Neue Gedichte，1957) 中得到了进一

① 上面谈到的君特·艾希、伊莉莎白·朗盖瑟、卡尔·克罗洛夫等人的诗也有这些特点呈现，因此也被人归入“古典现代”诗。

步的固定和强化，以至于更为冲击读者审美视野的不是诗的“古典现代”艺术，而是对历史教训的认识，对当前生活的体会和对社会发展的审视。诗人生活在一个令人忧虑和不安、需要对社会及世界深刻沉思的时代。作为一个热爱生活、热爱人生、又有社会使命感的诗人，卡施尼茨以关切和担当的态度观察当前，执著地呈现真实的生存体验，笔下少有“美好”，诗篇鲜有“淡雅”，色调多为“黯淡”，如《格纳采诺》(Ganazzano)：“我站在这里的井旁/我在这里洗我的新娘衣衫/我在这里洗我的死亡衣裳。/我苍白的脸/映照在黑色水面/飘动着的梧桐叶上。/我的双手/是两块冰块/各五根冰柱/在格格作响。”经常出现于诗的死亡意象，是对生存恐惧感的一个高度象征。经常踟蹰于死亡的阴影下面，是因为灵魂深处的死神在吞噬着诗人的灵魂。诗人以负责的态度揭示生存问题，以冰冷的意象诉说生存苍凉，试图引起处于迷离恍惚中的社会的注意，哪怕明知这很有可能是一种徒劳的努力也要坚持，因为坚持就是对背谬状况的一种反抗。诗歌主题触及奥斯威辛集中营、长崎和广岛原子弹爆炸、社会变异、人的异化、生存的荒谬性和恐惧感，同时，诗人擅用的以问句结构来突出核心命题的艺术手法也有了进一步的发展，整体风格上还出现了屏弃传统规则，砸破规范模式的“极端”变化：诗的音步、韵律、韵脚、行段、形式等被简洁、含蓄和非逻辑性的语言所取代，现代主义的诗歌构造成为艺术创作的支点。

那首十分著名的《广岛》(Hiroshima)，前半部分写人们猜测那个将原子弹投向广岛的人，(因为内心中自我产生的内疚、忏悔、谴责、犯罪感)可能已经进了修道院，可能已经自杀，或者可能已经精神错乱；后半部分则告诉人们“所有这些均无一真实”，真实的是“我”看见那个将原子弹投向广岛的人在他城郊的住宅里过着怡然自得的生活，他结了婚，有了孩子，与儿子在草地上开心玩耍，当年原子弹的投掷并没有给他带来任何影响。不过，尽管原子弹在广岛上空爆炸已经过去了十来年，但世界公众并没有忘却这个空前的人类灾难，有“照相师，这世界的眼睛”正站在灌木丛的后面注视和捕捉投掷原子弹的人那张“笑而扭曲”的“脸”，对此，住宅花园四周有意栽植的灌木和玫瑰也无济于事，不能将那个投掷原子弹的人隐藏在让人“遗忘的森林”里。《广岛》的构思可能

源于具体的人和事，[①]但这首诗却以超越题旨确指性的深层涵义让人感悟诗的道德精神，成为卡施尼茨诗歌的代表作，诗人以强烈的忧患意识见证、表达、揭示和拷问社会状况与人的精神状况，“为什么奥斯威辛（集中营）解放以来（世界）并没有发生什么本质性的好的变化”的沉重追问，让人们警醒和反思，警惕和防止历史上惨绝人寰的一幕重新上演，这首诗成为卡施尼茨诗歌创作的代表作。[②]

如同卡施尼茨一样，莱莉·萨克斯以前也以习用的“十四行诗”的形式写作，追求语言的精致。但在40年代末出版的诗集《在死亡的寓所里》和《星辰黯淡》(Sternverdunklung，1949)中，诗人就表明自己的写作方式已经不同于以往，已经抛开了以前那种在浪漫主义的意象中寻找诗的感觉的情趣和一直喜用的“十四行诗”的形式。这是因为她曾生活在纳粹统治下的德国，更是因为她作为幸运的逃亡者同情同胞苦难的命运[③]。浪漫主义的意象和“十四行诗”的优雅明丽的艺术风格和审美方式，与她在纳粹统治德国期间的个人经历，与她所要反映的整个犹太民族在法西斯集中营里所遭受的摧残和迫害反差极大，根本不可能互为配合和协调，因此她采用沉重的哀歌风格和自由体式，使用隐喻、象征、暗示、不规则的诗行、不符合生活通常逻辑的比喻等现代主义的方式，来表达本来无法用语言来表达的受害者的苦难和控告。如《在死亡的寓所里》：

哦，烟囱
在设计十分巧妙的死亡寓所上面
犹太人的肉体被分解成烟雾抽到
空气之中——
一颗星星作为清扫烟囱的工人接收了它

① 据说，那个在广岛上空投掷原子弹的美国飞行员在一次接受采访中说：“我还有可能这样做。如果我说我今天（对当年投放原子弹）感到后悔，那是在撒谎……我只是执行了一个上级下达的命令而已……”这也是许多当年纳粹战犯为自己辩护的典型用语。

② 1955年卡施尼茨获得了毕希纳文学奖。

③ 在希特勒恐怖统治下躲藏了七年，1940年萨克斯得以逃出德国前往瑞典斯德哥尔摩，此后一直生活在那里直至去世。

它变成黑色
或者,这是一束阳光?
哦,烟囱!
耶利亚和约伯的尘埃所走的自由之路——
是谁设计并一砖一瓦地建造了你们
这些供烟雾逃亡者用的路?①

"烟囱"是纳粹集中营毒气室屠杀犹太人焚烧炉的烟囱。"烟囱"是诗眼,是意象的核心,"黑色"是心灵痛哭的战栗。"烟囱"和"黑色"的意蕴回环,形成苍凉与悲愤的统一。"耶利亚和约伯的尘埃所走的自由之路"浓缩了犹太民族的历史和当代蒙受的一切苦难。诗句中的破折号与问号构成的特别形式,也起着超常的述说作用。

萨克斯在20世纪50年代后期发表的《无人知道下一步》(Und niemand weiβ weiter,1957)和《逃亡与变迁》(Flucht und Verwandlung,1959)两部诗集,主要收集了她逃亡瑞典后写下的诗作,继续表现逃亡、苦难、死亡、对痛苦命运的忍受等主题,继续倾吐犹太人遭受的苦难。有的诗篇散发出宗教意识和犹太文化的禅悟思想,苦苦探寻着生命与死亡的意义,比以前的作品更具思辨性。同时,感觉互通,夸张变形,大开大合,语言方式新颖别致,与现代诗的技巧成功结合,其形其意都深有话题。诗集一经出版便吸引着众多批评家、评论家们的目光,有同样要求的诗人纷纷效仿。人们评价萨克斯诗歌的意义说,诗人以新的语言,掀起了用诗歌的方式来表达在纳粹统治德国时期的生活经历和生命体验的一股波浪。针对有的人喜欢从文化视角(犹太文化神话体系和德国文化神话体系)切入,在自己的诗歌中寻找这方面的意味与因素,萨克斯1966年在一封信中表示不能认同:"那些把我带到死亡和黑暗边缘的可怕经历,是我的老师。如果我不会写字的话,我就无法幸存。死亡是我的老师。我怎么可能去干别的?我的隐喻是我的伤口。只有从这里出

① 摘自《联邦德国文学史》,贝恩特·巴尔泽等编著,范大灿等译,北京大学出版社,1991年,第168—169页。

发，我的作品才能理解。"[1]诗歌之所以有现代主义的隐喻，是因为有在20世纪遭受的集体屠杀的经历以及由此对历史、人生和世界所产生的别人都没有经历过或者体会到的痛苦和感悟。[2]

六 "封闭诗大师"策兰

与莱莉·萨克斯一样，保尔·策兰（真名保尔·安契策尔，Paul Anczel）最初也是使用传统的文学语言和表达方式，而后与之脱离。如同萨克斯一样，策兰要用诗控诉法西斯的滔天罪行，要让人们永远记住纳粹集中营里惨绝人寰的大屠杀，这是激励策兰做诗的内在动力。策兰出身于一个说德语的犹太人家庭，他的家乡布科维那地区切尔诺维茨县在第一次世界大战后曾一度属罗马尼亚，而今属乌克兰。最初他在法国的图尔大学学医，在那里接触到法国超现实主义和象征派诗歌，一年后因二战爆发中断学业，回到家乡又在当地的切尔诺维茨大学上学，改学罗曼语言文学专业。1941年家乡被希特勒军队占领，策兰身陷囹圄，1942年至1944年被关在纳粹设在罗马尼亚的一个劳工营里，饱受折磨，屈辱地活了下来；父母则被关在另一个集中营，都在那里惨死。[3]

自己、父母以及整个犹太民族遭受了法西斯政权的残酷迫害，这使得劫后余生的策兰"失去了一切"，惟有语言"没有丧失"。可是，要控诉纳粹对犹太人犯下的罄竹难书的罪行，要为那个令人战栗的魔鬼世界画像，策兰——如他在1958年获不来梅市文学奖答谢词中所述——又

---

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第169页。

② 进入60年代，萨克斯出版了《驶入无尘》(Fahrt ins Staublose, 1961)、《死亡还在庆生》(Noch feiert Tod das Leben, 1961)、《发亮的谜》(Glühende Rätsel, 1964)、《寻找生存者》(Die Suchende, 1966)、《晚诗》(Späte Gedichte, 1966)等诗集，这些诗不再以犹太人的命运为惟一主题，而是从个体的经验加普遍性的角度探讨存在状态与人生精神的命题。1966年萨克斯获得诺贝尔文学奖。

③ 战后，策兰曾在布加勒斯特市的一家出版社当过一段时间的编辑和翻译，1947年移居奥地利维也纳，1948年又移居法国巴黎，在那里再次上大学，学了日耳曼文学和语言学，从1959年起在巴黎高等师范学校任德语语言文学教师，业余从事外国文学翻译；所翻译的英、法、美、意、俄、罗马尼亚和希伯来文诗歌是其文学生活的一个重要组成部分。

曾痛苦万分地感到自己“欲言不能”,感到自己语言表达力不从心,“不得不经历一个回答无言,一个难以忍受的沉默”阶段,直到终于找到了能够表达的方式。这个终于找到的表达方式,着意于冷隽的暗示、象征、隐喻、典故和意象,空前激活了联邦德国诗歌史上罕见的独特的创造力。

策兰的作品几乎全是诗歌,绝大多数都是在联邦德国的出版社出版,在同代人中发表的诗也属最多。在维也纳出版的第一部诗集《骨灰罐里倒出来的沙》(Der Sand aus den Urnen,1948),出版不久因出现了太多且太大的印刷错误而收回。第二部诗集《罂粟与记忆》(Mohn und Gedächtnis,1952),除部分新作之外,也收进了曾发表在第一部诗集里的诗作二十六首,其中就有那首《死亡赋格曲》(Todesfuge),这首诗使策兰蜚声诗坛,独步一时,一直吸引着许许多多人不断在分析、解读和评论,在社会上也非常出名,可以说是家喻户晓。这是一首哀歌,按照赋格曲的音乐形式,“让主旋律以不同的音阶和不同的声调多次重复在乐曲中出现,来突出本来无法言状的主题”,[①]来哀悼在纳粹集中营里痛苦呻吟、惨遭迫害和被肉体消灭的犹太同胞。除赋格曲形式之外,还采用了象征主义、表现主义、超现实主义的隐喻意象与符号语言,融进了许多传统文学典故,吸取了《圣经》中的所罗门颂歌、中世纪的亡灵舞、巴洛克诗歌、歌德的《浮士德》以及里尔克、特克拉尔、荷尔德林等人诗作中的艺术元素,充满了艺术性的变化,隐藏着可以体味无穷的艺术蕴涵,让呐喊、揭露、哀鸣、悲愤汇成凝重深沉、震撼人心的血泪诗句,控诉法西斯在集中营对犹太人的残酷迫害和肉体消灭:

远古的黑色奶汁我们晚上
我们中午和早晨喝我们夜里喝
我们喝我们喝
我们在空气中挖墓躺在那里并不挤
屋子里住着一个人他玩蛇他写
每当天黑他就写你金发玛甘泪寄往德国

① 参见《20世纪奥地利、瑞士德语文学史》,吴元迈主编,韩瑞祥、马文韬著,青岛出版社,1998年,第89页。

他写然后走到屋前星星闪烁他吹哨叫他的狗过来
他吹哨叫他的犹太人出来往地下挖个墓
他命令我们开始奏乐为跳舞伴奏

远古的黑色奶汁我们夜里喝你
我们早晨和中午喝你我们晚上喝你
我们喝我们喝
屋子里住着一个人他玩蛇他写
每当天黑他就写你金发玛甘泪寄往德国
写你的灰发苏拉米我们在空气中挖墓躺在那里并不挤
他呼唤你们这些人往地里挖得深些你们那些人唱歌奏乐
他抓住皮带上的铁环他挥舞皮带他的眼睛是蓝色的
你们这些人铁锹扎得深些你们那些人继续为跳舞伴奏

远古的黑色奶汁我们夜里喝你
我们喝我们喝
屋子里住着一个人你金发玛甘泪
你灰发苏拉米他玩蛇

他呼喊为死亡演奏得更甜美些死亡是来自德国
他呼喊着提琴拉得更低沉些然后你们就化为烟雾升入空气中

然后你们就在云中就有一座坟墓躺在那里并不挤

远古的黑色奶汁我们夜里喝你
我们中午喝你死亡是来自德国的大师
我们晚上喝你我们早晨喝我们喝
死亡是来自德国的大师他的眼睛是蓝色的
他用铅弹击中你他准确地击中你
屋子里住着一个人你金发玛甘泪
他唆使他的狗向我们扑来他赠给我一座空气中的坟墓

他玩蛇他做梦死亡是来自德国的大师
你金发玛甘泪
你灰发苏拉米[①]

这是一首由痛苦、恐怖和死亡组成的交响曲。诗人在仔细讲述纳粹集中营里发生的事。一队犹太人被迫挖掘自己的墓坑，挖好后他们将被枪杀和焚烧。另一组犹太人被迫在一旁为这些即将被枪杀的并被迫挖掘自己墓坑的犹太人奏乐。"远古的黑色奶汁"可能是来自《圣经》中的一个典故。诗的第二部分，由集中营军官扮演主角。他在打口哨唆使狼狗扑向犹太人，他在挥舞皮鞭，在"玩蛇"，是恶魔的象征。更有深意的是这个纳粹军官此刻一边指挥着屠杀犹太人，一边给在德国的女友写信。他给"金发玛甘泪"写情书的同时，年轻的犹太人姑娘"灰发苏拉米"在他指挥的屠刀下死去。"苏拉米"和"玛甘泪"这两个少女的名字，令人想起所罗门王《雅歌》中的苏拉米特，想起歌德《浮士德》里的甘泪卿。犹太人痛苦的心灵，悲惨的遭遇，被诗中的譬喻表达出来。"黑色奶汁"、"蛇"、"金发"、"灰发"、"舞蹈"、"来自德国的大师"等一系列象征和隐喻形象地揭露了纳粹惨无人道的大屠杀，描绘犹太人被迫把对他们的屠杀当做节日来"欢庆"的悲惨命运。表面看来迷离的诗句，实际反映了整个犹太民族刻骨铭心的苦难经历。

策兰的诗歌震撼人心，表现了犹太人经历的无比苦难和幸存者心中的无比悲愤，[②]成为德国学校教科书中的一首必读诗作，成为20世纪50年代联邦德国寻求与以色列和解的一个表示历史忏悔和自责态度的"信使"。

策兰在20世纪50年代出版的另外两部诗集《从门槛到门槛》(Von Schwelle zu Schwelle，1955)和《语言栅栏》(Sprachgitter，1959)，痛苦与

① 摘自《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第172页。

② 一位中国读者说，读策兰的诗作，"感觉恍如折射在锋利的玻璃碎片上面的强光，黑暗越是减轻，切肤之痛就越来越深"，"不论是谁，纵然心肠似冰，读到策兰的这些血泪诗行，也会变得义愤填膺。"参见《犹太诗人保罗·策兰》，张永义著，载《中华读书报》，2000年10月25日，第25版。

愤怒、阴郁与低沉、不可解脱又不可言说的美学气氛继续笼罩，超现实使用的核心意象，如"黑夜"、"石头"、"头发"、"沙砾"、"灰烬"、"眼睛"，看似随心所欲，在表层后面其实存在着一个艺术思维体系，指向对死亡的探询和对纳粹集中营死难者的悼念，同时又围绕着提醒人们不能忘却历史和呼唤人道主义的社会这一中心思想展开。感到只有无声的呐喊才能真正表达人类苦难的诗人，悲观地产生了人道主义社会只有在另外一个世界才能够实现的意识，因此拒绝对"它那和谐的旋律掩饰了一个非人道的、不和谐的社会现实"的人世此岸作"歌"。[①]越来越经常出现在诗中的人生孤独的命题，与对犹太教—基督教的沉思冥想融为一体，给诗的空间开启出宗教和哲学的层次。两部诗集还表明，出于对传统语言能力的彻底怀疑，策兰在挑战通常语言的表达极限上踽踽独行，表现为符号化倾向有增无减，蔚然成风，发展成一个充满悬念、隐晦、暗喻、象征的符号世界。别出心裁的词语断裂，别具一格的意象列排，超常强度的凝练、内敛、聚合，注重使用名词(有的诗句只是一个单字)，打破词类界限，减少对独立动词的使用而以动词第二分词取而代之，这些方式和手法，造就出内涵与外延的大小无间、浑然一体的丰富性，彻底突破了有限诗篇的表现局限，使得策兰的诗歌更具神秘、朦胧、隐喻、超现实、非逻辑、暗码化的审美特点，闪烁着思路独特、语言陌生、多义性的光泽。

不仅对于一般读者，而且对于文学研究者来说，策兰的诗歌通常都较难理解。策兰对自己的诗歌观念很少发表看法，只是在获奖的答谢词中，或是在 1969 年访问以色列希伯来语作家协会时有一些表述。1958 年在一个答谢词中策兰说:"我认为，德国诗歌走的是与法国诗歌不一样的路。面对记忆里的疤痕，面对四周令人生疑的情况，德国诗歌尽管需要与传统结合，但不应当表述一些习惯了的耳朵仍在期待的语言。"因此要求诗歌要有出人意料的惊人之语，要有石破天惊的艺术创新，要有一种辩证的艺术思想，如那首《分裂形态》(Zwiegestalt)中所写，"让你的眼睛是暗室里的蜡烛，/让目光是烛心，/让我足够失明，/去将它点明"。需要"足够失明"，方能将烛光点明。这之中的辩证道理，或许正如

---

① 参见《20世纪奥地利、瑞士德语文学史》，吴元迈主编，韩瑞祥、马文韬著，青岛出版社，1998年，第91页。

古老的希腊谚语所说:瞎了双眼,却更能看清世界。将这个辩证的艺术思想具体到对诗的创作,就是淡化题旨的确指性,让诗的意象容纳更丰富的思想含量和哲理含量,就是积极地对确定的语言秩序、逻辑、修辞、模型、规范进行创造性的破坏,以获得最大限度的艺术表现自由。

追求最大限度的艺术表现自由,又是为了能够最大程度地表达"真"。策兰说,诗是抒情的文体,诗的语言不能用来摹写外部的客观世界,也不能用来"美化"表达对象,而是应当用来表达"阴影"。他说:"表达阴影,就是表达真。"这个"真"是本体性的"真",是创作主体对历史社会的认识与感知,是主体的情绪、感觉、意识、主观,是在决定着主体思维方式与经验方式的内心世界,是寻找者的内心想像,是使他在令人失望的世界里辗转时心中又燃起某种希望的光。在获得不来梅市文学奖的答谢词中,策兰将诗歌喻为一封装在"瓶子里的信":"诗是语言的一个表现形式,它的本质是对话性的,因此它可以是一封装在瓶子里的信,被置入漂流,希望它——虽说这个希望并非总是很大——在总有那么一个地点,在总有那么一个时刻能够到达陆地,或许是心灵的陆地。诗就是以这种方式在路上漂泊;它们漂向一个目标——一个什么样的目标?一个敞开的世界,一个可以占领的世界,或许就是一个可以激发的你,一个可以激发的真实。——我认为,诗的目的就是围绕这些真实。"这里说的诗的漂流过程,是诗人在以自己的诗化灵魂寻找与之灵犀暗通的新的世界的过程,是一个寻觅和呼唤知音的过程,其中也包含所希望的目标是否能够达到的未知因素,但仍然在希望有这么一个希望。1960年,策兰获得毕希纳文学奖。①

① 策兰在60年代创作和出版的诗集《无主玫瑰》(Die Niemandsrose,1963)、《呼吸转折》(Atemwende,1967)、《一线阳光》(Fadensonnen,1968),集中地表现了诗人对世事百态的失望情绪,越来越封闭、含混、晦涩、神秘、模糊、深奥莫测、扑朔迷离,越来越让一般读者难以接近。这些诗虽然深刻有力地表达了诗人对世界和生活的内心失望,虽然希望能够催生一种人道主义和反思精神,但由于60年代西方社会的政治意识强烈,人们积极参与和投入社会政治活动,要求直接推动社会的变迁与进步,策兰强调主体感觉的"封闭诗"不可避免地失去了在社会上的影响。1970年策兰投河自杀,自杀前参加了学生的示威游行。他生前曾最后修订过的诗集是《光线强迫》(Lichtzwang,1970)与《雪》(Schneepart,1971);他辞世后人们整理出版的诗集有《时代田庄》(Zeitgehöft,1976)和《置黑》(Eingedunkelt,1991)。

七　“学者型诗人”巴赫曼

英格博格·巴赫曼出生于奥地利，在对童年故乡小城的记忆中，夹杂着希特勒军队开进的阴影。战后学了日耳曼学、历史和哲学，1950年以对海德格尔存在主义哲学的分析题目通过了博士论文。1953年第一次在联邦德国文学圈亮相，便获得当年“四七社”文学新人奖。二十七岁那年出版的第一部诗集《延期付款的时间》(Die gestundete Zeit，1953)，不仅受到了几乎所有评论文章众口一致的好评，[①]还被本来对诗歌并无十分兴趣的《明镜》(Der Spiegel)周刊作为封面人物。第二部诗集《祈求大熊座》(Anrufung des Grossen Bären，1956)，也获得了极大的成功。[②]

巴赫曼的诗歌从玛丽·路易丝·卡施尼茨、保尔·策兰、君特·艾希、莱莉·萨克斯等人的作品中汲取过艺术营养，注意深层意象的发现与营造，语言奇崛，既有暗示、隐喻、象征的深邃性，也有抑扬顿挫、流畅易读的节奏感，既有坚实坚韧、音调和谐的古典美，又有言简意赅、表现力强的现代风格，一言以蔽之，具有明朗美与朦胧美相结合的审美特点。巴赫曼的诗歌关注社会、透视时代，结合年青一代知识分子要求反思历史、思考现实的思潮，抓住那个时代人们越来越普遍感受的生存威胁的精神征候，反映在压抑、孤独、恐惧感侵袭下人们心中的忧虑和不安，这些形成巴赫曼诗歌的本色。

第一部诗集《延期付款的时间》是其代表作，以无格律的自由体写成，语言表达朴素，意象现代，构思新颖，随处连接历史、社会、现实，描写离开亲属好友、离开熟悉生活的生存遭际，表现离别、逃亡、痛苦、绝望、死亡、末日意识的命题，透露对社会和人类世界的深层疑虑。诗篇结束之时，也是读者思索开始之时：

---

① 许多评论家甚至欣喜若狂，说巴赫曼出版诗集的这一年将作为一个“诗歌年永载文学史册”。参见《欧洲文学史》第三卷（下册），李赋宁主编，北京商务印书馆，2001年，第802页。

② 然而，出人意料的是巴赫曼却就此住手，在此后的时间里几乎不再发表诗歌，而是写广播剧和叙事作品，1958年获“战争致盲者”广播剧奖，1964年获毕希纳文学奖。对于她为什么要在自己正走红诗坛、步入诗歌艺术佳境时对诗封笔，人们迄今也只有自己的猜测。

更加严酷的日子即将到来。
可以被撤销的延期付款时间
已经出现在地平线上。
不久你将系紧鞋带，
把狗赶回低洼沼泽地带的院落。
因为鱼的内脏
在风里已经冷却。
羽扇豆在燃烧，发出微弱的光亮。
你的目光在雾中跟踪眺望。
可以被撤销的延期付款时间
已经出现在地平线上。
在那边，你的情人正在沙中沉没
地平线在她那晃动的头发周围升腾，
它打断她的话，
它命令她不得出声。
它发现她并非长生不老
并且很乐意
拥抱之后同她再见。
你别左顾右盼
系紧鞋带，
赶狗回家，
鱼扔大海
吹灭羽扇豆的光亮！
更加严酷的日子即将到来。①

要求"付款"的日期虽然延期，但这个"延期"付款时间"已经出现在地平线上"。度假、爱情、休闲、幸福，凡生活中的一切美好经历和感受，都不能化解和消除"更加严酷的日子即将到来"的可怕意识。取小喻大，就近含远，具象与抽象不对称，意指错位，诗中两句重复照应的"延期付

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第159—160页。

款时间”已经不是人们日常生活中必须要归还银行借款的一个压力或者尴尬，而是人类整个生存在不断受到巨大威胁的代名词。

巨大的生存威胁，是由于世界上战火纷飞给和平造成的威胁所致。两大军事集团对峙，使大地上空始终弥漫着一旦发生冲突就要爆发毁灭整个人类的核战的阴云，巴赫曼和同代人感到只是生活在一个暂时和平和安宁的时代，随时都有可能面临从天而降的灭顶之灾。这种感觉深入心灵，是诗人审视现实、思索历史的一个基本点，在第二部诗集里也贯穿始终，如那首忧心忡忡的《广告》(Reklame)：“当天黑和寒冷/……/我们可走向哪里/……/面对末路/……/我们又能做/和想些什么/……/我们还能将多年来的疑问和颤栗/带到哪里/……/如果死亡的寂静/降临。”

诗集《祈求大熊座》同样讲究现代主义风格的朦胧和变形技巧，还从宗教、神话、童话中吸取了象征意象来扩大时空容量，其中也有一些诗篇显现出一定的向传统形式回归的审美倾向。诗是穿越语言的特殊性抵达生存的特殊性的手段，不论是现代主义的隐喻语言还是表现力极强的艺术化语言，表述的均是在历史事件中人的精神状况与灵魂形态。诗集通过各种形式揭示历史瞬间中的人的生存感觉，诗中的所见、所思、所感和所用典故时刻结合着对存在感到的惊恐和不安。如《祈求大熊座》：“大熊座，请下来，毛纷纷的夜晚，/云中的毛皮动物有一双老眼睛，/星星的眼睛，闪烁发光，/你那带有钩爪的熊掌，/星星的钩爪，穿过丛林断枝折叶，/我们警惕地守护羊群，/可是被你吸引，不相信/你那疲惫的胁腹，和半裸的/锋利的牙齿，/老熊。”[1]异常灵动的语言，智性地演绎了看起来并不危险、其实却面临威胁的生存状态。在对生存的不安感受深入介入的同时，要求维护和平、要求改变现状的愿望，又使得诗的精神高度得到提升：“地球不愿承载蘑菇云，/不向天空吐出造物，/用雨水和愤怒的闪电消除/毁灭的巨大声音”(《自由通行》，Freies Geleit)。

作为一个拥有丰富的哲学、文学、社会学知识的诗人，巴赫曼在创作中能把这些知识随心切入，使之体现出幽深的文化含量、哲学品位和思想涵义，因此巴赫曼被评论界称做学者型诗人。巴赫曼诗歌传达的生

① 摘自《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第161—162页。

活意识与生存感受，从一定角度看受存在主义哲学的影响。不过让巴赫曼受到影响的，不是当时在联邦德国很流行的萨特的存在主义思考，而是海德格尔对存在的哲学认识。这使得巴赫曼在同代诗人中更为与众不同。在大学读书期间，巴赫曼系统地研究过马丁·海德格尔和路德威希·维特根斯坦的哲学。走上文坛后，她在大学所学到的东西不仅体现在作品的思想立意中，还体现在对语言规则的突破上。海德格尔认为可以用语言创造真实，维特根斯坦认为人对世界的认识极限也就是人的语言极限，并由此得出一个主张："对于我们不可说的东西，我们必须保持沉默。"深入研究过这两种思想的巴赫曼，将维特根斯坦的观点颠倒过来，得出一个反见解：只要扩张语言方式，就能扩展对世界的认识。由于逻辑与科学的语言已经固定化、程序化和公式化，由于日常生活语言也同样已经凝固和僵硬，只有极其流动灵活的诗的语言才能承担起这个扩展认识极限的任务。

巴赫曼在法兰克福大学所作的《时代诗问题》(Probleme zeitgenössischer Dichtung，1959—1960)的报告中详细阐述了自己对语言本体问题的看法，还曾就此作诗一首《你们，话语》(Ihr Worte，1961)，献给自己非常敬仰的前辈莱莉·萨克斯。[①]从这个角度看，可以说巴赫曼在她的整个诗歌创作中使用许多以通常的语言思维难以理解或有多种解读可能性的隐喻、暗喻、朦胧、模糊、含混、多义，正是她想通过独特的语言形式来努力拓展思维，来表达未曾说过的或者是"不可说的"生存体验，来扩大对世界的认识。[②]

八 "时代批评者"恩岑斯贝格

汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格是一群年轻诗人的重要代表，他们注重知识分子的社会使命和文学的社会作用。这群诗人在 1920 年至 1930

① 诗中的主体"我"语言自觉意识强烈，不断用命令的句式，要求话语跟随它去突破常规，打破传统，构成和实现摆脱一切现有逻辑与认识的多元语意结构。

② 20世纪60年代中期，已经有很长时间没有发表诗歌的巴赫曼"突然"发表了一首诗《不是美味珍馐》(Keine Delikatesse，1964)，对自己以前的语言艺术作反省，认为以前诗作具有曲高和寡的哲学思维与文化情调，是只适合文化阶层的人阅读的"美味珍馐"，同时也对诗歌艺术唯美、纯粹或者智力倾向发出拒绝信号。

年间出生，对纳粹德国有亲身的感受和认识，是在上完了大学或者是走上了社会后才开始文学创作的。他们有才华，有特色，有激情，思维敏捷，想像力丰富，善于吸取，也敏于扬弃。他们有现实主义精神和批评理性，有忧患思想和理想选择，有责任意识和净化社会精神的意志。他们的艺术观念受到萨特存在主义哲学和布莱希特改造世界思想的影响。他们对艺术唯美主义和虚假做作、无病呻吟的艺术嗤之以鼻。他们坚持"不顺从主义"的文学创作立场，对任何一种社会主流意识形态和世界观都当做"错误意识"予以拒绝。他们将反思的目光投向纳粹德国历史，对照和关怀当前现实。他们在作品中实验自己的语言方式，灌注人文思想，在对社会的审视中流露出一定的理想主义情调。①

恩岑斯贝格于1949年至1954年间在德国和法国上完大学，学了文学、语言学和哲学，获得博士学位。毕业后在几家广播电台当编辑，还一度在大学兼职任教。多年来的大学生活和职业工作训练出来的观察能力、研究能力和思辨能力，加上本有的艺术天赋，使恩岑斯贝格成为写作上的多面手，他不仅写小说、散文、诗歌、随笔、杂文，还写社论、评论、文论，从事外国文学翻译，担任文学杂志主编，很有社会知名度，所创作的作品也多次获奖。恩岑斯贝格的文学观念继承了布莱希特在20年代针对里尔克诗歌提出的"教育诗"艺术主张，在50年代"年青一代"诗人群体中最为鲜明地强调艺术的意义在于明确的社会性和启蒙性，在于强烈的思想和道德力量。在恩岑斯贝格看来，诗的语言，就其本质来说就是反抗和抗议，因此反对绮丽、华美、矫情、无病呻吟，反对在表现方式上的隐喻化、朦胧化、象征化的精心营造，主张诗的语言应当像"刻在墙上的招贴、贴在墙上的宣传单、站在墙前散发的传单"那样清晰明了，直截了当，主张诗歌应当产生现实的作用，就像可供读者拿来"使用"的物品，应当表现生活，展示社会，让读者感到有思想穿透力的文字

① 属于这群年轻诗人的，有彼得·吕姆柯尔夫（诗集《世俗欢乐》，Irdisches Vergnügen，1959，以及《艺术品》，Kunststücke，1962）、君特·格拉斯（诗集《风信旗的优点》，Die Vorzüge der Windhühner，1956，以及《铁轨三角》，Gleisdreieck，1960）、君特·布鲁诺·富克斯（Günter Bruno Fuchs，1928—1977；诗集《吉卜赛人鼓》，Zigeunertrommel，1956，以及《住宅搜查之后》，Nach der Haussuchung，1957）、维尔纳·里格尔（Werner Riegel，1925—1956；与吕姆柯尔夫合著的诗集《炙热诗》，Heisse Lyrik，1956）等。

对现实的冲击，从中受到启迪、昭示和鼓励。

第一部作品《狼群的辩护》(Verteidigung der wölfe,1957)，将一个因焦灼、忧虑而激烈、愤怒的诗人展现在读者面前。这些诗明察时事，洞察人心，愤世嫉俗，时代性极强，批评的“火药味”甚浓，使文学界和社会都不由得为之一震，立即给作者带来了“愤怒的青年”的称号和“时代的批评者”的赞誉。[①]诗人将自己一双“莫扎特式的精巧灵活的手”和横溢的才气与神来之笔“完全用在使自己的厌恶可以被人突出地感觉到的地方”(阿尔弗雷德·安德施语)，要人们温故知新，警钟长鸣，要社会自省反思，奋然前行，因此翻开诗集，人们立即感到有一种强烈的震撼力。标题诗《狼反驳羊的辩护》(Verteidigung der wölfe gegen die Lämmer)让人联想到凶残的狼欺负弱小的羊的寓言故事，但是狼为什么要反驳羊的辩护，并且是在怎样为自己辩护，这就给诗带来了新意。诗人以批评的眼光扫描在“经济奇迹”陶醉下人们的慵懒、满足、卑怯、自私、乖巧、软弱、苟安和顺从的生活方式，大声抨击社会追求物质享受，没有批判精神，缺乏反抗勇气，犹如一群驯顺的“羔羊”，甘愿接受“狼群”(权力、政治、资本、经济)的宰割、掠夺、驱使和支配，“愿意被撕碎”，也不愿行动起来去把“世界改变”。意象虽然不算特别神奇，但是诘问却非常有力：

你们照一照镜子：怕事，
怕辛苦不求真理，
厌恶学习，将思想
留给了狼群，
对鼻子上的套环你们当做最贵重的饰物
对任何哄骗都当真，对任何廉价的好话
都感激涕零，对任何勒索

① “愤怒的青年”是20世纪50年代发生在英国的一场文学运动。一批小说家和剧作家通过作品对陈旧的社会和政治价值标准，特别是对社会的虚伪表示厌恶，并用文学作品来进行抨击，显示出他们内心的一种特有的愤懑和痛苦。50年代中期，剧作家约翰·奥斯本的剧作《愤怒的回顾》上演，在英国和其他西欧国家引起轰动。剧中主人公吉米·波特是一个对虚假社会进行全面攻击的愤怒的青年形象，而“愤怒的青年”也成为这场文学运动的代名词。

你们都认为是宽容。

连珠炮般的猛烈轰击，宣泄着对社会状况的愤懑。诗人一方面揭示上层社会利用手中工具对人心的收买、麻痹、欺哄，一方面对满足于“经济奇迹”光环和物质消费待遇的人们进行抨击，批评他们精神萎缩，理性麻木，痛陈他们卑微、可怜、可笑和可悲。他的诗写得有棱有角，声势夺人，凸现了20世纪50年代联邦德国诗歌的另一种精神品位，正如阿尔弗雷德·安德施评价的那样，恩岑斯贝格实际上是一个政治诗人：“这一个人所写的，是德国自从布莱希特以来已不再有的：伟大的政治诗。”[①]《狼群的辩护》让人感受到20世纪50年代联邦德国政治诗的凶猛、犀利和锋芒，从形式上看，打破了传统规则与格律，这种叙事化散文体诗，读起来流利酣畅，琅琅上口，铿锵有力，采用富有颠覆性的个性化表达方式，譬如不按照德语正字法大小写规则，交替使用日常用语、技术术语和专业语言，这也是一种常常取得意外效果的“现代诗”。

第二部诗集《国语》(landessprache，1960)，也是把讽刺、揶揄、荒诞、暗示、文字游戏、文体互动融为一体，充满发问、诘问、疑问和挑衅，显示出要干预生活、影响社会的价值追求，同样是社会政治思想与诗歌艺术审美紧密结合的结晶，体现了对个性、思考、意志和选择的坚守。标题诗《国语》就涌出“我有什么可以寻求，/在这个国家里，/父母是因为无知/而将我带到了这里？/出生这里，并不感觉宽慰，/我人在这里又在这里缺席，/在这里我安居在条件不错的满意壕坑里。/在这里我有什么？在这里我有什么可求，/在这个宰杀盆，这个安乐国里，/这里在发展，却不是在进步……”这样具有逼人锐气而令人思考的诗句。在序言中，恩岑斯贝格告诉读者，诗集里的诗作“不是礼品，而是供大家用来使用的物品”，恳请读者对诗篇所蕴含的思想作“是赞同还是反对的思考”。要读者思考的，既有忧患意识，也有理想愿望。忧患意识是对社会现象的揭示：这个社会以金钱、物质、消费为惟一目的，一切皆成为可买可卖的商品，致使道德沦丧、精神堕落。理想愿望是对一个“能够让人大声地歌唱”的人类理想社会的寻求。

① 参见《当代德国文学史纲》，余匡复著，辽宁教育出版社，1994年，第376页。

寻求包含对现有两大政治体制的批判,包含对一条“第三种道路”的寻找。因此,权力和统治,技术与消费,不论是发生在西方还是东方,在诗人眼中都是非人道主义现象,都是他的批评锋芒指向的对象。如《猫头鹰的末日》(Das Ende der Eulen),在动物猫头鹰的象征意象中关切美、苏两个超级大国核军备竞赛对地球构成的环境污染和破坏,哀叹现代科学高精尖技术被政治和权力滥用,给世界和平和人类生存带来了巨大威胁,巧妙地实现了对政治体制和社会制度的双重审视与思考。随着视野的开阔和思考的深入,诗歌不仅是沉重关切的负载,而且也是一种布莱希特式的思想启蒙。如《写进高年级课本》(Ins Lesebuch für die Oberstufe),就率直告诫青年人要对社会政治发展,特别是要对“权力”保持关注与警惕,不要去学习那些脱离社会现实生活的知识,而要学习“准确”实用的东西,包括要学会善于变换自己的“城区、护照和面孔”,要学会善于“小小的背叛和每天的肮脏的自救”,要学会有“必要的愤怒与耐心”,因为惟有如此,才能将“精细的致死的粉末吹进权力的肺里”。诗作写得新鲜、幽默、随便,令人惊异,充满智慧,像是在戏谑和聊天,但细细品味却并非那么轻松随便,而是把凝重和严肃的对历史、现实和未来的思考置入了其间。1963年,恩岑斯贝格获得毕希纳文学奖。[①]

① 恩岑斯贝格的第三部诗集《盲文》(blindenschrift,1964),诗作更凝练简短,警句和格言的使用进一步显示了语言技巧上的高超。不过也同时出现诗锋淡化,原来曾有的犀利悄悄让步于情绪伤感。人世沧桑,风云变幻,国际政治阴云和人类面临的核战争威胁,以及社会的物质丰富、精神贫困、道德失重的现象,使诗人最终打碎了一定的价值信念,由清朗变成阴郁和悲观。诗实际上是无法也无力像雷霆震响,唤醒冰河。诗歌丧失了以前的那种自信,丧失了超越现实的“乌托邦”理想。前途显得黯淡渺茫,未来看来遥遥无期,如《盲目》(Blindlings)一诗传达的那样,无人知道世界将来会怎样,只有瞎了眼的国王才在对未来表示信心。如果说在1957年的时候恩岑斯贝格还曾借西绪弗斯形象,表示明知可能徒劳,也仍要坚持到底的义无返顾的精神(《给西绪弗斯的指令》,anweisung an Sisyphos),现在则不无几分凄清地写道:“我的夜晚是影子/黑夜影子/我的作品是影子/我也是一个影子”(《影子作品》,Schattenwerk)。与以前的诗集相比,《盲文》更多传达了主体对生存和生活的体验,表现出对以前的艺术价值取向的怀疑,即对诗歌能够产生社会作用的怀疑。《盲文》出版后,恩岑斯贝格很长时间没有发表诗作,直到20世纪70年代中期,才又开始发表诗歌(诗集《纪念堂》,Mausoleum,1975)。

九　“具体诗”语言实验

20世纪50年代联邦德国诗坛上多种话语并置，其中语言实验诗在已有的格局中顽强分割出来，建立起另外的一种文化空间，开拓了诗的疆域，开扩了诗的视野，有的诗集取名《形态》、《组合》或者《文本集》，听上去就让人感觉到有不同寻常的语言方式在其后存在。语言实验“具体诗”既超脱现实主义诗作对世界的把握、描述或者表达，又将传统诗歌种种的形式、意象、格律抛到一边。

时代、社会的重大变化，人类、人生的种种矛盾，历史的复杂化，生活“问题情境”的改变，现代科学技术的发展，交通、媒体、通讯的发达，人的生存空间的扩大，距离的相应缩短，新的思维结构，新的价值坐标，新的文化体系，新的心理迁移，都不可能不影响到文学的内容和形式，都不可能不使人质疑文学原来的结构、语汇、节奏、韵律是否还能够表现现代生活的瞬息万变。对传统语言规则的彻底怀疑，要冲破沿袭下来的语言桎梏的决心，语言本体意识的格外高昂，以及国际文化共时性语境的影响，都允许对诗歌的方式进行挪移、调整，创造出变形或者全新的形式，提出和应答新的“问题”，适应和反映新的现实。20世纪50年代中期前后在联邦德国出现的“具体诗”，从本质上看就是基于这样一种认识。

“具体诗”一说，在德语文学区域内首先是由瑞士人欧根·戈姆林格(Eugen Gomringer，1925—)所提出。他发表了对“具体诗”的理论构建和阐释论说的《从诗到形态》(Vom Vers zur Konstellation，1954)，从中可以了解，他对“具体诗”的思索，基于传统的语言和沟通方式不再具有原来的稳定性，基于现代文明社会中人们的相互交流越来越“快速化”。如同传统的价值体系和抽象规范在发生了翻天覆地的变化的世界里早已丧失了原有的有效性一样，传统的语法、词法、修辞和语言的符号性、指示性以及观察方式、感知方式和思维方式也早已变得不再可靠，“我们的语言正在简单化、简约化、压缩化，过去是一个句子的内容，现在常用一个单独的词就可以表达，过去要发表长篇大论的内容，现在常用几个关键词来表达，此外还表现出多种语言正被少数几种通用的语言所取代的趋向。”因此，有必要以一种崭新的语言方式来反映世界。这种语言方式既要揭示语言意指与语言材料之间的关系，使这个关系不仅被表

述和把握，而且还要在图示性的“形态”中被直观地表现出来。

戈姆林格参照20世纪30年代绘画领域中蒙德里安、凯丁斯基等人的“具体艺术”，将“具体诗”定义为一个“秩序单元”(Ordnungseinheit)，其结构既打破文学的体裁界限，也打破艺术的门类界限，是由“词、字母的数量”加上“编排组合上的新的方法”来构成，品质不在于表现现实，而在于制造“现实”，即它“本身就是一个现实，而不是一首反映现实的诗”。语言的基本构成元素，即人们可以目视的书写符号和听觉可以接收的有声发音，是创作“具体诗”的语言材料。在“具体诗”中，语言被极大程度地削减、简洁、省略到只剩下最基本的组成部件：音响、不负载意义的书写符号、词(作为语言之承载着意义的最小单元)和对词的组合排列。“具体诗”的创作，关键是“形态”。“形态”是对语言基本元素(词的组成部分、词、词组)的刻意组合，是使语言的基本元素产生打破语法规则的相互关系的形式构筑，是“具体诗”创作艺术的体现。戈姆林格在《从诗到形态》中说，“形态”是“建立在词之基础上的诗之最简便的构造。它拥抱着一组词，如同拥抱着一组行星而出现了星象景观”，有了诗性独特的“形态”，“具体诗”便将语言在有视觉冲击力的图示性图形中“定格在瞬间”，由此静态地超越时空，成为永恒。

戈姆林格既是“具体诗”的理论阐述者，又是“具体诗”的创作者，在20世纪50年代发表了《形态》(Konstellationen, 1953)、《从诗到形态》(Vom Vers zur Konstellation, 1954)、《三十三个形态》(33 Konstellationen, 1960)、《5×1形态》(5mal1 konstellation, 1960)等几部诗集。那首常被引用的《沉默》(Schweigen)，是其最早和最著名的“具体诗”之一，很有代表性地体现了“具体诗”的“形态”特点：

沉默 沉默 沉默
沉默 沉默 沉默
沉默 　　 沉默
沉默 沉默 沉默
沉默 沉默 沉默

这首格外着意“形式”的“诗”可以横着读，也可以竖着读。在由十四

个同一单词所排列组合起来的“形态”中，“沉默”一词产生了一种原创性的意义。它的指称功能已经微不足道，它被从日常语言的规则中解构出来，被孤立使用和物化成一个结构元素，由此获得新的弹性和本源性物质特征。《沉默》表达的只是自身图形结构和构筑这个结构所用的单词材料，并未述说“沉默”的命题，而是通过对“沉默”这一单词的既有规则性又有破坏性（第三行中间出现了一个空白“窗口”）的重复构造和传达视觉效果的构筑，既可以将“沉默”作为存在的物态展示出来，又可以以一涵多，让人展开思索，从中引申出许许多多的“意义”来。

“诗无定法”，语言也不应该受“规则”的“规范”，否则其艺术生命力就要走向衰亡，诗人的独特创造精神也得不到应有的发挥。不同诗人的不同语言实验和独特的诗性语言，汇成这个时代语言实验诗的主潮。受戈姆林格“具体诗”以及奥地利“维也纳文学社”（Wiener Gruppe）语言实验派的影响，[①]赫尔姆特·海森比特尔（Helmut Heißenbüttel，1921—1996；《文本集 1—6》，Textbücher，1960—1967）、迪特尔·罗特（Diter Rot，1930—；《博克》，Bok，1956）、海因茨·噶普迈耶尔（Heinz Gappmayr，1925—；《符号》，Zeichen，1962）、克劳斯·布勒默尔（Claus Bremer，1924—；《表格与变种》，Tabellen und Variationen，1960）、弗兰茨·莫恩（Franz Mon，1926—；《表达》，Artikulationen，1959）、马克斯·本泽（Max Bense，1916—1992；《“过去”之组成部分》，Bestandteile des Vorüber，1961）等为人们所熟悉的诗人，也热中于把语言的特点、结构、形式、功能、立体感、建筑美作为命题，热中于把挖掘语言潜能，开发新的层次，创造自由语汇，寻求新的表现可能性作为目标。他们如同探索宇宙奥秘似的探索着语言的功能。他们以自己的探索创造了一个全新的艺术世界，给后来者的逾越增添了难度。他们的创作当然也可以借用彼得·吕姆柯尔夫的话来说是在将“方法作为主题，将形式作为内容”。他们中的海森比特尔还撰写了大量的理论文章（《论文学》，Über Literatur，1966），

① 以弗里德里希·阿赫莱特纳、汉斯·卡尔·阿特曼等人为代表的奥地利“维也纳文学社”语言实验流派，把欧洲现代派文学超现实主义和结构主义发展趋势包容在自己的美学追求中，创作原则主要是进行语言形式上的尝试，艺术倾向与“具体诗”息息相通。具体参见《20世纪奥地利、瑞士德语文学史》，吴元迈主编，韩瑞祥、马文韬著，青岛出版社，1998年，第102页。

从颠覆、破坏、解构语言对于发展语言的重要性的角度,强调和肯定语言实验在时代语境中的独立的文化意义,为自己和同道者的创作树立起理论的旗帜。他们中的本泽,在其周围聚集了一些青年作者,由此形成的一个松散的语言实验群体,被称做“斯图加特社”(Stuttgarter Gruppe)。

此外,乌尔姆市的造型艺术大学,也在20世纪50年代中期发展成为先锋派语言实验诗人的一个往来和交流的中心。一些发行量不大的杂志或丛书,如《螺旋》(Spirale)、《时刻》(Augenblick)、《材料》(Material)、《红》(Rot)、《具体诗》(Konkrete Poesie)等,是语言实验诗人的园地和论坛。他们以落拓不羁的方式向人们已经习惯了的语法、文法、词法、正字法、拼写法挑战,以形态千奇百怪的文本让人们感到陌生和新奇。他们作品的特异形式为人们的智力释放开辟了渠道,他们也经常处于语言的迷宫而踯躅难行。他们坚持的可以称之为形式主义的创作路线,为最大限度地实现语言的可能性提供了实验场地,从文化价值的高度看,可以说有一种在社会的世俗氛围中坚持疏远姿态的人文精神意义,从语言批评的角度看,可以说有一种揭示了语言既服务于权力,也可以用来解构权力的宽泛意义上的社会政治意义。

第三节 力作匮乏的戏剧

一 戏剧生活

戏剧在德国人的传统生活中占有一个难以割舍的重要位置,往往既是一种文化活动,又是一种社交活动。因此,尽管在战争中遭到了严重破坏,战后又受到物质条件极大制约,但戏剧还是很快又兴盛起来。没有剧院,就撂地为场,临时搭建的平台、废墟间的空地都成为演出场所。严寒中演员冻得道不清台词,观众也身裹大衣仍然冻得发抖,但台上台下始终兴致勃勃,这种情景令人们至今回忆起来仍有许多感慨。在当时简陋舞台上红极一时的,是只要有几个演员出台、无需大型道具与舞台背景的“卡巴莱”(Kabarett)。这种小歌舞形式的宽泛意义上的小场戏剧,从现实生活中获取素材,往往是以几分机智、几分滑稽、几分讥讽、几分艺术的整合而令人解颐开怀。在剧场内演出的是古典戏剧(莱辛、歌德、席勒等人作品)和在纳粹统治德国期间被禁演的表现主义作

家(恩斯特·托勒尔、格奥尔格·凯泽、卡尔·施特恩海姆等人)的剧作,以及来自法国、美国和英国的现代戏剧(T.魏尔德、田纳西·威廉、尤金·奥尼尔和萨特、加缪)。反映当前历史和社会生活的剧作,只有沃尔夫冈·博尔歇特的《在大门外》,卡尔·楚克迈耶的《魔鬼的将军》和君特·魏森博恩的《地下活动者》等少数几部。

随着20世纪50年代联邦德国经济的迅速崛起和增长,各地的市政建设都有大量的资金可供使用,于是四处都大兴土木,在对被战争破坏的城市的重建中兴起一股新建或者修缮剧院的热潮,连小城镇也不甘落伍。“谁要是对剧院生活感兴趣,并在最近几年游历了德国各地的城市,谁就会满意地看到,在为显示我们的教养和排场而开展的活跃的文化活动中,剧院占有重要的位置并获得精心的保护。没有一个欧洲国家,甚至包括美国在内,像德国那样,出于即使一切都毁坏了也要保护传统不受损害的心态,连小镇都精心地保护剧院”,[1]德国的一位史学家这样写道,道出了剧院的红火。不过,与这个时期德国人戏剧生活并不协调的是,一方面装饰精美的剧院比比皆是,另一方面在演出剧目中却缺少德国的新作,[2]特别是缺少有思想力度的优秀新作。

导致这种状况的原因很多:纳粹上台后大量作家流亡国外,因为看不到剧作在近期内有被搬上舞台的可能性而大都停止了戏剧创作。1933年至1945年期间在德国产生的戏剧,因被纳粹政权严格控制,结果往往都受到纳粹思想左右或者污染,成了纳粹意识形态的宣传工具或附庸,这样,当纳粹德国灭亡时这些作品自然也被扔进历史的垃圾堆,它们的作者也同时主动或被动地不再写作。另外,战后剧院体制急剧嬗变,也使得作家们感到难以适从,失去创作剧本的兴趣。同时,作家们将主要精力放在写社会热门的广播剧,因此也不可能有呕心沥血的力作推出。

① 参见《联邦德国文学史》,贝恩特·巴尔泽等编著,范大灿等译,北京大学出版社,1991年,第199页。

② 统计表明,至20世纪50年代中期,联邦德国剧院上演的剧目中由德国作家创作的戏剧仅仅只占8%的比例,又过了几年到了20世纪60年代初,这个比例也仅仅只是翻了一番,也就是说在演出剧目中由德国作家创作的剧作仍旧只占小小的一席之地。

即便有一些新作，譬如卡尔·楚克迈耶的《火炉中的歌声》(Der Gesang im Feuerofen,1950)和《冷光》(Das kalte Licht,1955),斯特凡·安德烈斯(Stefan Andres,1906—1970)的《封锁区》(Sperrzonen,1958)等,也因审美形式陈旧、表现技法落后、缺乏新意或者对题材开掘力度不够而获得的社会反响平平。虽然也不乏一些青年作家在写戏剧,推出了表现当前生活的剧作，如赫尔伯特·阿斯莫迪(Herbert Asmodi,1923—)的《天堂彼岸》(Jenseits vom Paradies,1955)、《决不宽容》(Pardon wird nicht gegeben,1958)和《晚季》(Nachsaision,1959),莱奥波尔德·阿尔森(Leopold Ahlsen,1927—)的《菲莱蒙和鲍克斯》(Philemon und Baukis,1955)和约翰内斯·马里奥·西默尔(Johannes Mario Simmel,1924—)的《同窗好友》(Der Schulfreund,1959)等,但因为他们缺少创作经验,没有相应的知名度,所以追求的审美方式未被人们接受,所以在观众和评论家那里总的来讲都未能取得什么效果。

二 布莱希特戏剧在西德

推出了扛鼎之作的是贝托尔特·布莱希特。在流亡期间,他不仅没有放弃戏剧创作,而且全力以赴地坚持戏剧创作。他既是一个剧作家,又是一个戏剧理论家,在流亡中还不断探索戏剧的时代意义,对其灌注政治激情和思想锋芒,融入对世界的历史唯物主义辩证思考,强调艺术审美上的辩证法,让自己的"叙事剧"理论和剧作有了进一步的完善和提高。[①]他从美国流亡归来,回到德国东部,与夫人一道在东柏林创建起"柏林剧院"(Berliner Ensemble)。布莱希特既作为剧院领导也作为戏剧编导,在舞台上实践自己的戏剧理论和导演自己的剧本,成为举世公认的戏剧家,为全世界的戏剧人所瞩目。

然而，由于作家对共产主义的信仰，他的戏剧在联邦德国却被拒绝、抵制和封锁。还在1949年,西柏林的大报《每日镜报》(Tagesspiegel)

---

① 布氏戏剧思想的核心,是注重艺术的社会责任和职能,把剧院作为一个道德陶冶、思想培养的场所,强调戏剧的启蒙性,追求教育价值,让观众通过舞台认识世界,产生改变世界的要求和行动。在戏剧方式上,布莱希特认为在新的历史条件下,艺术的社会教育目的只能是通过戏剧技术上的"陌生化"效果方可达到。

就决定对“柏林剧院”的建院首演式(首演剧目《潘迪拉先生和他的男仆马狄》,Herr Puntila und sein Knecht Matti,1948)及以后的演出活动不予报道。1950年,两个德国各自宣布成立数月之后,布莱希特曾应邀来到慕尼黑导演他的《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder,1949),这时有人在当地报纸上制造舆论,要求布莱希特留在西德不再返回东德。因布莱希特坚持在西德只是作为一个客座导演停留,慕尼黑市议会便以决议的形式终止了对他戏剧的排演。

因为社会对优秀戏剧的呼唤,以及戏剧要与国际发展潮流接轨的压力,1955年初布莱希特戏剧在联邦德国的接受一度突破意识形态和政治的樊篱,在戏剧界掀起一股“布莱希特热”,但在1956年秋发生匈牙利事件后这个热潮很快消退。之后人们试图将“政治的布莱希特”与“艺术的布莱希特”划分开来的做法,表明也只是一些学者、戏剧界和文学界人士的一相情愿;围绕着布莱希特其人其剧其艺术思想的种种争论,背后总有一个政治阴影挥之不去。总的来说,布莱希特戏剧在20世纪50年代在联邦德国更多是被当做学术分析、理论讨论或政治攻击的对象,很少被搬上舞台。一直到20世纪60年代,“柏林墙”的修建使得德国的分裂成为不可逆转的事实,人们不必再担心布莱希特的艺术思想和作品可能会是一匹政治的“特洛伊木马”对联邦德国产生政治影响,这时,对布莱希特的政治攻击和责难才渐趋平静。1961年11月,有六十六个联邦德国剧院经理联名发表声明,反对“剧院以外的势力对演出计划的有(政治)倾向性的影响”,反对联邦德国文化政治机构和部门对布莱希特作品从意识形态角度的排斥和封锁。此后,布莱希特逐渐成为60年代联邦德国戏剧中作品被上演场次最多的德国剧作家。[①]

三　弗里施和迪伦马特戏剧

在联邦德国作家的剧作处在一个较长时间的低谷时期,有两位杰出的用德语创作的瑞士作家却抓住机会大显身手,作品从20世纪50年代初至60年代中期一直在联邦德国戏剧舞台上长演不衰,成为这个

① 在60年代中期出现的文学“政治化”过程中,布莱希特戏剧产生的影响更大,成为不少人的戏剧创作或排演的模式与样板。

时期联邦德国剧院演出的固定剧目，在 1951 年至 1962 年的十年间就有十部作品在联邦德国剧院首演，平均每年一部，因此，有人称 50 年代的联邦德国戏剧是这两位瑞士作家的戏剧大放异彩的“戏剧十年”。[①]这两位受到联邦德国戏剧观众青睐的瑞士作家，一个是马克斯·弗里施(Max Frisch，1911—1991)，一个是弗里德里希·迪伦马特(Friedrich Dürrenmatt，1921—1990)。

弗里施和迪伦马特戏剧为什么会获得如此成功，对此人们发表了不少关于时代背景、历史传统、作家创作主客观条件、审美趣味和艺术境界等方面的见解，认为弗里施和迪伦马特戏剧是从现实的社会生活和历史经历中获得了灵感和主题，是在反映人们心中提出的重大问题：“为什么会发生第二次世界大战”，“当年的纳粹篡权是否本来可以避免”，“笼统地对德国人集体发出道德指斥是否合理”，“作为瑞士人如果面对法西斯主义可能会有什么样的反应”等，因而与人们的思想产生了撞击与共鸣；人们评价两位作家是时代的同行者和观察者，是留意激发历史反思和执著于社会现实批判的剧作家。此外人们还一致认为，两位作家广泛汲取了前人的戏剧艺术与理论成果，特别是对布莱希特的戏剧思想作了潜心探讨与借鉴，兼收并蓄，从中获益匪浅。

的确，由于历史的弯路，布莱希特在流亡中完成的戏剧不是在德国而是在瑞士最早被上演，布莱希特在流亡中探索的艺术思想也由此最早为瑞士戏剧人所接受。[②]弗里施和迪伦马特都认真阅读过布莱希特的戏剧论著，对他的作品也都回应强烈，在各自发表的文章或谈话中都表示对布莱希特十分崇敬，视他为一代戏剧大师，都说自己受到了布莱希

① 仅从几个演出年度里各个剧院新排演的剧目中，就可以看出这两位瑞士作家在联邦德国舞台上获得的巨大成就：在1956—1957年演出年度里，联邦德国所有剧院共排演新剧一百五十出，其中的二十一出是这两位作家的作品，在1962—1963年演出年度里共新排演二百五十八出，他们的作品占了其中几乎一半，有一百二十八出，而在1963—1964年度里的二百三十出新剧中的七十三出也是他们的戏剧。

② 这也是布莱希特从美国流亡归来时最先前往瑞士的诸多原因中的一个原因。在苏黎世生活期间(1947—1948年)，布莱希特与瑞士文学界人士多方面合作，生活中也密切相处，其中包括与弗里施相识。

特戏剧的不少启迪，借鉴了布氏不少的东西来构筑自己的作品。[①]

当然，两位瑞士作家都只是部分地和有保留地接受了布莱希特的艺术思想观点。世界观的不同，也决定了他们对布莱希特戏剧不可能是一种从文学信念到精神题旨全方位意义上的学习借鉴，而是更多地从剥离思想内容的表现方式和创作手法上的借用求新。布莱希特在戏剧形式上采用了寓意剧形式，弗里施和迪伦马特也尝试采用这个形式创作。布莱希特用寓意剧来表现马克思主义的世界观，寓意剧的形式在他这里蕴涵着人的生存条件如果改变，人就能改变自己的辩证思想。弗里施和迪伦马特则认为布莱希特戏剧在观众那里并未能产生创作所追求的教育效应与结果，也无意让自己的寓意剧承担政治、道德和教育的职责。布莱希特倡导的要在舞台上展示世界是可以改变的，而两位瑞士作家认为世界根本就是捉摸不定、变幻莫测即无法改变的，任何人的种种努力都是徒劳的。[②]

为将自己的剧作与布莱希特的寓意剧区别开来，弗里施和迪伦马特在戏剧理论上还提出了一个“模型剧”(das Theater der Modelle)概念，以此表示戏剧的本质在于“不断要用新的模型来反映一个不断要求要用新的模型来反映的世界”(迪伦马特语)。这个“模型”，是一个“通过

---

① 在布莱希特受到西方政治排斥时期，弗里施还力图将“艺术家布莱希特”与马克思主义世界观的“政治的布莱希特”划分开来，他是对布莱希特的接受不受政治干扰的最积极的主张者之一。如在《作家与戏剧》(Der Autor und das Theater，1964)中他表示说，布莱希特是一个“永不停顿的试验家”，只不过是在试验中将他的“艺术经验”和“艺术活动”搬入了一个政治纲领，因此他的作品所体现的“政治性并非是出自于创作的动力，而是仅仅由此产生出来的一个结果”而已。迪伦马特则不回避布莱希特的戏剧思想就是一种政治思想，如在获席勒奖的答谢词中就表述说，布莱希特戏剧是对“我们世界的回答”，是对“我们的责任”，对“我们的空话”做出的“少有的真诚的回答之一”，“虽然是一个共产主义的回答，但仍不失为是对我们回避了的东西的反映”。

② 迪伦马特有一句格言：“世界是丑陋的，因为人是丑陋的！”其中的历史怀疑和悲观主义态度，与布莱希特对历史的乐观主义精神有着根本上的不同。弗里施也表示说戏剧不能改变世界，所能改变的只是“从社会上得到的材料”，如在《作家与戏剧》中这样写道：“我们不在舞台上营造一个更好的世界，而是制造一个可以演出的让人看得清楚的世界。它允许有各种各样的变种和形态，在这层意义上讲也是一个可以改变的世界，至少是在艺术的空间内可以改变。”

非真实化而将题旨表达出来的手段"(弗里施语),只是一个轮廓鲜明的艺术"平面",不含号召呼吁,不煽动情绪,不作理念解释,不下原因判断,不提供世界前景,不传达教育思想。对这个"模型"也不能用历史的真实性标准来评判它所表现的内容,而只能就它所反映的主题是否具有真实性的问题进行评价。换言之,"模型剧"的表现内容,并不指向或者表明就是某个具体的历史时代、某个确定的历史地点或者某个确指的历史社会,而是如同一个模型一样,超脱直接的历史社会环境,只是表示某个普遍性的意义和价值,只是普遍地模拟、比喻、揭示、展现某个发生的事件或者人的行为方式及其后果。[1]

(一)弗里施的寓意剧

弗里施出身于建筑师世家,自己也学了建筑,还开办了建筑师事务所,在20世纪30年代就开始追求当文学家的愿望,最初写些爱情题材的小说。二战结束后他开始创作戏剧,把它视为"对抗当前历史的一个方式",[2]1945—1953年间接连写下六部剧作,如《他们又歌唱了》(Nun singen sie wieder,1946)、《中国长城》(Die chinesische Mauer,1947)、《当战争结束时》(Als der Krieg zu Ende war,1948)、《厄德兰伯爵》(Graf Äderland,1951)等,表现对历史和战争的反思,关注原子弹、氢弹爆炸对人类和平的影响,思考在一个不公正的社会中司法公正的问题。

① 当然,两位作家也清楚地知道,如果将生活经验或者生活认识放进戏剧,使其成为一个"模型",所展示的往往就不只是一种改变了的艺术存在,更多的时候常常是在体现作家的某种思想、观念和精神追求,即在折射作家的价值选择和情感取向,同时也清楚知道对于一个普遍意义上的"模型",观众在其中首先看到的是与自己切身经历有关的那一部分意义,很容易将自己的时代、社会及个人的经验投射到作品之中,并据此去解释和理解作品。弗里施后来在《社会作为伙伴》(Die öffentlichkeit als Partner, 1967)中就说,"我们的戏剧……不能够改变世界,但是可以改变我们与它的关系",表明还是希望作品能够对社会产生道德和伦理的力量。

② 除了众多的小说、戏剧、自传之外,弗里施的著作还有《1946—1949年日记》(Tagebücher 1946—1949,1950)和《1966—1971年日记》(Tagebücher 1966—1971,1972),这两部日记有助于对他的人生、思想和创作进行了解和研究。在日记中,弗里施详细记载了个人的生活经历、感受、体验和印象,对自己的文学创作和许多最初作品的构思也作了记录,此外还记下了与布莱希特的接触和交往,记下了对布莱希特艺术思想的看法,以及自己的文学观点。

弗里施把自己的戏剧观点，零散地表述在各个地方，不像迪伦马特那样在专门的论说中作集中阐述，所表述的思想也还存在一定的相互矛盾和冲突之处，比较统一的是对自己的戏剧题旨和表现方式的看法。在1946年的一则日记中他写道："作为一个剧作家，我认为一出戏剧假如能在观众心中留下一个问题，使他们从此以后如果没有一个以自己的生活得出的答案就觉得不安宁，那么我的任务就可以说完成了。"戏剧的目的不是对观众释惑解疑，而是要引发他们思考，最终在生活中产生出相应的行动。对于在审美方式上如何配合完成这个"任务"，如何使戏剧能够达到这个期望的效果，弗里施在表述的戏剧思想中提出一个原则，这就是不能"模仿"真实："模仿"真实的戏剧具有猎奇的特点，会使观众自觉不自觉地成为一个"窥视者"，这或许能够满足人们的好奇心，但却不能留下思考。至关重要的是要凸现戏剧的"演戏"性，要让观众明了舞台上是演出，并非是真实的生活。戏剧的"演戏"性要用象征化、模型化、非性格化、非个人命运化的方式来凸现，它们可以将生活的真实转化为舞台上的真实，同时又能突出戏剧的"演戏"性质。寓意剧的形式对此尤为适合，它的制造距离感的表现方式很容易让观众意识到这不是对历史和生活的临摹再现，而是将注意力集中到对事实背后的思索。①

使弗里施获得声誉、走上国际剧坛的独幕剧《毕德曼先生与纵火犯》(Biedermann und die Brandstifter, 1958)，带有一个《一部没有教育作用的教育剧》的副标题，申明作家知道戏剧不可避免地会在观众那里产生一个"意义"，但自己不去主动追求这个"意义"，而且也知道这个"意义"不会产生具体的社会效果。在1948年的日记中他就构思了剧情，在1952—1953年先是写成广播剧，到了1958年又将其改编成在剧院上演的戏剧，并为同年在联邦德国举行的首演又添写了一出其实没

① 弗里施的这些戏剧思考，很显然都让人联想到布莱希特的戏剧思想。两者间的不同点在于，布莱希特要用戏剧启发观众对社会问题的思考，在启发过程中也同时注入了对所要思考问题的回答，弗里施只是寻求在观众心中留下一个问题，让观众去自行思索，以自己的生活来对留下的问题做出回答。布莱希特在戏剧中向观众提出的是要解决社会政治制度问题，弗里施在戏剧中要观众关注的是个体与社会的冲突、个人愿望与社会要求的矛盾、作为个体必须在社会中承担和扮演的角色，即提出的是伦理上的问题。

有什么必要的“尾声”，这样，《毕德曼先生与纵火犯》的产生前前后后经过了近十年的时间。

剧中，一家生发水厂的厂主毕德曼，对报纸上不断报道的有人纵火感到震怒，却经不住很是受用的阿谀奉承，让两个纵火犯住在自家的阁楼上，又出于难以置信的短见、自负、怕事和自私，无视已经引狼入室的危险，对两个纵火犯一味迁就，殷勤顺从，虽然获得就要纵火的确凿证据，却采取明哲保身的机会主义态度，对纵火犯明目张胆的纵火意图视而不见，不仅向他们提供了纵火的火柴，甚至在大火点燃后还自欺欺人地说“并非真实”，使自家房屋及整个城市皆遭焚烧。在“尾声”中，被烧死的毕德曼和妻子到了阴间，两个纵火犯表明是前往阳间抓“大家伙”无果而归的阴曹小鬼。阴间里闹罢工，被烧毁的城市得以重新复兴，由此复原的世界一切照旧，纵火犯又回到阳间去干他们的营生；在这层意义上，整部戏剧又可以重新开幕，从头至尾再演一次。

不难看出《毕德曼先生与纵火犯》表现的是什么。当年的德国人就是对法西斯主义采取了姑息纵容的态度，后来在纳粹政权的淫威下胆怯地垂下了眼帘，结果养痈遗患，酿成毁国毁家之灾。新增添的戏剧“尾声”又表明：尽管已经发生了巨大的灾难，但人们未能吸取历史教训使得世界发生变化。剧中由消防队员组成的合诵队，用古典韵律的诵词评论毕德曼和纵火犯的行为，在全剧结束时他们诵叹道：“被烧成了焦炭的人们，还有他们在烈火中发出的叫喊，已经被人完全遗忘。”这诵声显然是对劫后余生的社会的批评，具有不言而喻的现实意义：在“经济奇迹”时期，自鸣得意的人们很乐于而且也很容易忘记灾难是有可能再次发生的，很乐于而且也很容易忘记自己对灾难的发生所应承担的责任和所应吸取的教训。

人物形象抽象、情节也很单薄的《毕德曼先生与纵火犯》，[①]是一部具有可补性空位的寓意剧，戏的主题是不确定、多义性和多元性的。人们既可以把它作为时事剧来观看，也可以把它作为讽刺剧来观看，前者表现为对历史责任的反思、对行为准则的维护、对反抗勇气的吁求，后

① 不过，戏剧构思妙就妙在本身没有设置“悬念”却又在给观众制造“悬念”，这个“悬念”就在于观众根据常规的审美习惯始终期望着剧情会在关键时刻出现“转折”，而这个“转折”却一直到剧终也未出现，使得戏剧因此一直让观众感受着“悬念”。

者以一定的夸张、变形方式表达庄严的题意，揭示人类的污点和人性的弱点，让观众感到沉重却又不能把沉重轻松转移。剧中的消防队员合诵队，只是在一旁用诵声叙述、评论、预言和警告事情的发展与后果，在行为上却同样不采取主动和行动，变相地听任灾难发生，如同那个不能正确认识责任的具有小市民心态的毕德曼先生一样，[①]也能给人留下新的思索。弗里施在一封通信中对《毕德曼先生与纵火犯》的创作意图还这样表示说，他创作该剧是要表现社会环境对人行为的影响，“毕德曼只能像白痴一样行动，是因为他是由他的生存环境所决定的”，他把剧作解释为这是一部普遍意义上的反映人对社会环境无条件认同的戏剧。[②]

同样使弗里施获得世界声誉的《安多拉》(Andorra,1961)，[③]也是一出在政治、社会、历史、哲学、伦理层面上都可以有多种分析、阐释、理解的戏剧。一位名叫坎恩的教师，从正在迫害犹太人的邻国“斯瓦茨”把自己的私生子接到安多拉，对人则说这个孩子是犹太人的后代。作为“养子”在坎恩家长大的安德列，在生活中处处感受到安多拉人对犹太人的歧视和偏见，只有坎恩的女儿巴布琳对他很好并与他相爱。两个青年人要结婚，坎恩既无法同意也无勇气向他们说明他们实际上是同父异母的兄妹。绝望的安德列借酒消愁，不能辨别真假，进入社会认定他的犹太人的角色，认为自己身上确实存在着周围人认为犹太人所具有的所有犹太人的特征。“斯瓦茨”军队入侵安多拉，在广场上举行犹太人辨认，安德列被认定是犹太人，被“斯瓦茨”军队处死。围在广场四周的安多拉人心安理得地四散回家，留下巴布琳变得精神失常。一个原本的安多拉人，在社会偏见和歧视的作用下果真变成一个从其走路姿势就可一眼辨认的“犹太人”。这样，弗里施在《安多拉》中既可以说反映了法西

① 这个人物姓名的德语意思中有“市侩、庸人”之意。

② 人在社会中的角色问题，也是弗里施在小说中一直表现的问题，如《施蒂勒》(Stiller,1954)中的主人公就试图摆脱社会对他的角色期待而想成为另外的一个人，《我的名字据说叫甘滕拜因》(Mein Name sei Gantenbein,1964)中的主人公也是在社会的压抑下丧失自我，产生了危机。

③ 但这个声誉并非都是赞誉。《安多拉》在联邦德国、法国和其他欧洲国家剧院上演后引发了激烈的社会讨论，在美国纽约的剧院上演后引发的则是观众的不可理解，不久便从演出单上撤销。

斯主义和社会小市民心中对犹太人的种族仇视，也可以说表现了在社会环境的压力下，作为个体的人自我异化成一个边缘人、局外人的问题。

剧中的“安多拉”和“斯瓦茨”这两个国家，尽管是虚拟的，但仍然很容易让人联想到纳粹统治时期的瑞士和德国，一是因为弗里施在1946年的日记中就记下了对主人公命运的构思，从这个时间上来看可以说是对欧洲刚刚过去的那段历史的反思；二是因为该剧实际上也的确产生了一种撕破世道人心的内在力量，上演时就曾大大刺痛了不少的瑞士观众。作为追求寓意剧思考效果的弗里施，强调不要把剧情故事发生的时间与地点作现实历史上的确定和固定。在剧本前言中他写道：“本剧中的‘安多拉’与现实中的同名小国毫无关系，也不是指向现实中的其他国家；‘安多拉’只是个模型名称而已。”照此，观众应当是透过“安多拉”这个“模型”，看到带有普遍性的人生和世界现象，看到社会拥有怎样一些对于一个社会边缘人、局外人进行歧视、排斥和消灭的机制，或许人们震惊地看到和认识这些机制之后要反躬自问，自察自省。在表现形式上，剧中各场之间穿插的法庭审讯场面，游离于剧情之外，起着布莱希特式的间离作用。[①]

（二）迪伦马特的怪诞喜剧

迪伦马特最初想当个画家，大学期间学了文科和理科，后来开始写作，对犯罪和侦探故事情节结构显得情有独钟，其中不乏要靠通俗好卖的作品来养家糊口的实际因素。所走的戏剧之路，从《写在纸上》(Es steht geschrieben, 1946)开始，经《罗慕路斯大帝》(Romulus der Grosse, 1948)铺垫，到《密西西比先生的婚事》(Die Ehe des Herrn Mississippi, 1952)才获得艺术上的重要突破和社会反响。接下来的《一个天使来到巴比伦》(Ein Engel kommt nach Babylon, 1954)、《弗兰克五世》(Frank V., 1959)等，也都受到观众欢迎。

他在写剧本的同时，也发表了《谈谈戏剧的创作艺术》(Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben, 1951)、《写作与舞台》(Schrift-

① 进入60年代，弗里施继续在创作戏剧，其中发表剧本《自传》(Biogrphie, 1967)，表现的是人的自我意识与人的无能为力问题，被搬上舞台后却未获得观众认可。此后，弗里施对戏剧创作失去了原有的兴趣，70年代末发表的《三张相联的图画》(Triptychon, 1978)，被他禁止搬上舞台，理由是剧中表现的人的内心活动不适合在“公共”舞台上演出。

stellerei und Bühne,1951)、《喜剧解》(Anmerkung zur Komödie,1952)、《戏剧问题》(Theaterprobleme,1955)、《方位确定》(Standortbestimmung,1960)等文论,[1]对戏剧特征、观众审美、舞台艺术、道具布景、表演和导演规律、前人的戏剧、自己的经验等都有涉及,思维宽阔,卓有见地,较为完整地阐述了自己的戏剧思想,形成了自己的戏剧体系。代表作《戏剧问题》受到学术界高度评价,评论家称它为新时期的戏剧形态提供了强大的生成机制,为世界戏剧的发展增添了光彩。[2]

迪伦马特在《戏剧问题》中提出的一个核心见解,同时也是他所有论著中一个最为人们熟悉的戏剧思想,就是当今的世界已经丧失了原有的秩序体系和价值观念,从亚里士多德所处的那个时代以来,一直在主导欧洲戏剧潮流的传统悲剧的既往形式也因此不再适用,不能够把握住今天的历史社会和现实生活,譬如说"席勒的戏剧,如同希腊悲剧一样,是以一个看得清楚的世界和真正的国家行为为其前提条件的……今天的国家却是让人琢磨不透,无名无形,官僚主义",因此需要有符合时代变化的新的艺术形式,才能够表现这个已经变得混乱不堪、支离破碎、真相难辨、不可理解的世界,而这形式就是喜剧,"只剩下喜剧还适合我们。我们的世界既走向了怪诞,也走向了原子弹"。

原子弹与世界走向了怪诞,因为原子弹既是人类尖端科技的产物,又是使人类产生生存恐惧的怪物,既是毁灭人类的武器,又是维持人类社会迄今相对和平的保证,人类社会能够在两大军事集团的核威胁中幸存,又是因为人类社会发明了能够毁灭人类的原子武器,原子弹因此是世界怪诞的一个集中体现。怪诞的世界只能用喜剧的形式来表现,这也意味着这个喜剧自然不是通常那种让人感到诙谐、快乐、具有审美意义的喜剧,而是一个有着新的美学功能和品格的艺术形式,处处包含着不协调的变化和对立元素的相互交杂,追求的艺术效果是在滑稽中透

① 20世纪60年代及以后发表的文论还有《编剧思考几方面》(Aspekte des dramturgischen Denkens,1964)、《观众的戏剧学思考》(Dramaturgie des Publikums,1970)、《论戏剧》(Sätze über das Theater,1970)、《戏剧在今天作为道德场所》(Das Theater als moralische Anstalt heute,1986)等。

② 有些评论家将《戏剧问题》还上升到了与布莱希特《戏剧小工具篇》相提并论的高度。

出恐怖，在嬉笑中透出惊骇，怪而不晦，戏而不闹，是比单纯的喜剧形式更符合表现世界真实的怪诞喜剧。在之前的《喜剧解》中，迪伦马特就提到了喜剧中的怪诞手法，他说，“怪诞是一种极致的风格，一种突然出现的形象化的东西，正因为如此，它能够抓住时代的，尤其是当前的问题”，“它是思想诙谐和敏锐的表现，它是令人不舒服的，但却是必要的”。[①]

迪伦马特的人生观和思想意识受到现代西方哲学以及当时在欧美知识分子中十分流行的极权主义理论(Totalitarismustheorie)的影响，[②]他认为现实生活尽管充满了扭曲、混乱、矛盾和荒谬，却是不可改变的，只能去忍受，因此拒绝用戏剧来分析社会，干预生活。他在《戏剧问题》中说：“对于我来说，舞台不是传播理论、世界观和说教的场所，而只是一个工具。我把弄它，以图认识它的可能性。”迪伦马特虽然如此说，但实际上还是用作品介入了生活，把关注的笔锋指向了丧失了伦理道德的社会，公正与正义，究竟谁是受害者，谁是法官，谁是凶手的问题一直是他思索的问题。

代表作《老妇还乡》(Der Besuch der alten Dame，1956)，写的是世界上最富有的妇人克莱尔·察哈纳西安，离别四十五年后回到故乡居伦，向这个经济潦倒的小镇居民提供十亿美元，条件是他们要处死她年轻时的情人阿尔弗莱德·伊尔，她想以此报当年被弃之仇。居伦人对这个疯狂的要求表示坚决抵制，但金钱的诱惑力难以抗拒，最终他们还是(包括市长、法官、学校校长、阿尔弗莱德·伊尔家人)一致行动，让贵妇如愿以偿。拥有金钱，实际上就拥有让社会在自己意愿前低头、妥协、屈服、服从的权力，贵妇人深知这一点，因此没有任何法律、道德、社会、伦理、人性上的意识，也不可能有这方面的内心冲突，只能是怪诞喜剧中一个承载作者思想、服务于作品主题表达的抽象品质的人物。[③]这个人物不断在结婚，又不断在离婚，出场时的外观和场面就可笑异常，戏剧

① 转引自《现代审美意识的觉醒》，叶廷芳著，华夏出版社、安徽文艺出版社，1995年，第270页。

② 持极权主义理论者认为，人在受到无法理解、无法左右、无所不在又无所寓形的强大而异己的、庞大而复杂的机制的全面统治和摆布，个性受到威胁，选择失去自由，思想受到控制，却又赴朔无门。

③ 作家在剧作后记中也称这个人物是“始终置身于人类之外”、“完全僵化、无法改变的人物”。

结束时又让人看到她身上满是假肢,从内到外立体地体现着怪诞。不仅是这位贵妇,还有剧中的其他人物,也包括伊尔家人,他们的言行都充满了让人哭笑不得的怪诞。伊尔夫人盼着伊尔死亡,盼着将要获得的财富,这时她开始进出高档商店,"此地无银三百两"似的解释说,"阿尔弗莱德老了,谁知道会发生什么事情,能有个他留下的纪念,也很高兴",这些让人看到在金钱的腐蚀下人性变得多么虚伪。伊尔本人起初也是一个谎话连篇、唾沫横飞的滑稽角色,在经历了内心恐惧、痛苦和绝望后决定以死赎罪,表现了这部怪诞喜剧所含有的悲剧元素,[①]但只是一种使得主色调更为丰富、更富有层次的反色调处理。整体上,没有愤怒,没有悲悯,只有一个老妇返回故里,向乡亲提供十亿巨款,以讨当年"公道",这样的故事显然怪诞,纯属虚构,但后来在金钱诱惑下居伦人在思想上、行为上的一系列变化,在当前的社会中在本质上的可能性上却是具有无可怀疑的真实性。[②]一个貌似无稽的怪诞喜剧,暴露了经济繁荣或者金钱当道社会中的道德堕落、人性丧失、人格变异等一系列值得深思的现实问题,迪伦马特因此获得美国纽约市批评奖。[③]

另一部代表作《物理学家》(Die Physiker,1962),写物理学家莫比乌斯经多年研究,发明了一种可以制造出空前巨大能量而毁灭一切的万能体系,他担心自己的知识被用于毁灭人类,于是装疯躲进疯人院以销毁自己的研究成果,不料这个意图从一开始便注定不能实现,虽然他成功地将超级大国派来窃取资料并装扮成精神病人的间谍说服争取到自己一边,虽然为了继续装疯还忍痛将所爱的护士勒死,虽然做出了种种牺牲,却未能发现精神病院的女院长实际是个精神病人,更未能提防她早已将研究成果偷印到手并着手用来控制世界。科学家不得不惊呼"世界已经落入一个疯了的精神病医生的手中",观众在观看怪诞喜剧的开心中感受到突如其来的震惊。核物理学方面的发现给整个人类带来了核威胁和核恐惧,《物理学家》从一个新的角度探讨了科学家的研究对

① 作家以副标题称这部戏剧为"悲喜剧"。

② 在剧作后记中,迪伦马特写道:"写这个剧本的人与剧中的人物并无多大距离,而且也不敢肯定,如果他是他们,就一定会有另外一番行为。"

③ 同时,该剧也使迪伦马特闻名于世,给他带来经济上的保障,不必再靠写侦探小说增加生活收入。

于人类和平与生存所应担负的伦理责任这个严肃的问题,[1]具有非常强烈的现实意义。因此,该剧举行首演时,观众"爆棚",为了满足人们的要求竟"首演"了三个晚上;最多时,演员出来谢幕达三十多次。

剧作的成功,取决于思想内容与艺术形式的和谐统一。迪伦马特在剧中融进侦探喜剧情节和间谍通俗小说元素,采用了古典戏剧"三一律"形式,将自己主张的"奇想"(Einfall)美学原理和"偶然"(Zufall)戏剧手法恰当地进行运用,[2]整部戏一气呵成,思想性、艺术性、观赏性融为一体。与剧作同时写下的《关于〈物理学家〉的二十一点说明》(21 Punkten zu den Physikern,1962),也从作家的角度引导人们深入这部戏剧。在这个对自己的戏剧艺术进行探索的说明中,迪伦马特解释了自己为何要以物理学家为题材,"物理学的内容是物理学家的事,但它的作用却是与所有的人都有关系",此外又写道,"凡事关所有人的事,只能通过所有的人才能解决。个人单独就想解决涉及到所有人的问题,这种企图必定会失败。"对此可以这样来理解,迪伦马特在这里提出了改变整个社会体制的必要性。[3]

① 此前布莱希特的《伽利略传》和楚克迈耶的《冷光》,也探讨了这个问题。与布莱希特相比,布莱希特在剧中要求和相信科学家们能够以负责的精神保护人类未来,而迪伦马特表现的是科学的理性随时都有蜕变为毁灭性的非理性的可能。

② 迪伦马特主张的"奇想",根据德文构词具有双层含义,不仅指某个让人们意料不到的想法作为戏剧构思的核心(在剧中是物理学家莫比乌斯躲进了疯人院),而且还指由此使生活变得滑稽可笑进而抵达现象背后的"真"(在剧中所有的"疯子"实为神经正常的人,而精神病院院长却是真正的疯子——看似正常的世界,实为混乱和疯狂);主张的"偶然",不仅仅指剧情上的突然曲折和转折,而且还指人的理性所不能安排和控制的事情发展(在剧中,科学家们的努力都遭到失败,精神病院院长在大家谁也没有想到时获得了科研成果)。迪伦马特的怪诞喜剧是比喻和推演世界真实的"模型",用"奇想"和"偶然",来比喻和推演真实世界的最坏的可能性。在《关于〈物理学家〉的二十一点说明》第四点中,作家写道,"有可能的最坏的转折,是不可预料的,是通过'偶然'而出现的"。

③ 迪伦马特后来的戏剧《流星》(Der Meteor,1964)、《一颗行星的踪迹》(Porträt eines Planeten,1970)、《参与者》(Der Mitmacher,1973)、《期限》(Die Frist,1977)等,进一步表现世界的怪诞、无意义,但在成就上未超过《老妇还乡》和《物理学家》。除戏剧外,迪伦马特还发表了有较大影响的叙事作品,如《法官与他的刽子手》(Der Richter und sein Henker,1952)、《希腊男人找希腊女人》(Grieche sucht Griechin,1955)、《故障》(Die Panne,1956)、《诺言》(Das Versprechen,1958)等。

四　存在主义戏剧和荒诞剧

除了备受瞩目的弗里施、迪伦马特戏剧之外,20世纪50年代联邦德国的戏剧舞台上还活跃着存在主义戏剧和“荒诞剧”。由于历史和现实使人产生种种疑问,以往时代的稳定因素和不可动摇的基本观念被扫荡一空,而现实以及解释现实的价值体系被彻底怀疑,西方文明世界呈现一片荒原,战后传入德国的萨特和加缪存在主义哲学思想便深入人心,在战后年代成为一代知识分子的精神支柱,在20世纪50年代也有很多人追随。人们津津乐道存在主义话题,普通人的口中也在吐露存在主义词汇,存在主义戏剧当然也应运而生。受萨特和加缪存在主义哲学影响和受外来戏剧激发与推动的一些德国作家,如彼得·希尔谢(Peter Hirche,1923—)、西格弗里德·伦茨(Siegfried Lenz,1926—)、孔拉德·温舍(Konrad Wünsche,1928—)、莱奥波尔德·阿尔森等人,在他们的剧作中借用无关紧要的具体历史经验和材料,表现存在主义哲学的人生感悟,演绎存在主义哲学的世界观念,在极短的时间里填补了联邦德国戏剧的一个空白,或者说对联邦德国戏剧在探索多元化方面起了先锋作用。

比较著名的存在主义戏剧有伦茨的《无罪者的时代》(Zeit der Schuldlosen,1962)。这出剧与加缪的《正义者》和萨特的《死无葬身之地》在结构上有比较明显的相似之处。剧中,九个“无罪者”与一个试图实施暗杀但未遂的凶手关押在同一间牢房,他们要设法使那个在酷刑下都咬紧牙关只字不露的凶手开口,只有凶手交代了,他们才能获得自由。黑暗中,“无罪者”中有人杀死了凶手,因此使所有人都获释。几年后,当年那个凶手的志同道合者执掌政权,当年那九个“无罪者”又被关在一起,要他们找出谁是当年黑暗中杀死那个凶手的人。相互审问、彼此指责和自我申辩都不能找出事实真相。当他们又想到了以牺牲其中一人的生命来换取大家获释时,群体中有一人自杀,给大家带来了自由。人是出狱了,可是,在一个正确和错误的标准均不存在的混乱的世界上,“无罪者”们没有一人是可能无罪的,“罪责永远保留在我们当中”。《无罪者的时代》表现了对西方文明现状的看法,在一定层面上还可以说探讨了普通德国人在当年纳粹统治时期的历史责任问题。

20世纪50年代中期,深受存在主义哲学影响,以反映战后欧洲社会和精神危机为内容,兴于法国的"荒诞派"戏剧(尤内斯库、贝克特、阿达莫夫、热内等),也在联邦德国剧院流行开来。它们以非传统的表现形式,以怪诞、荒唐、冷漠、可笑、紊乱、不合情理的极端手段,打破人们日复一日的心理习惯和审美观念,反映人的孤独、绝望,反映命运的反复无常,反映人的存在荒诞和存在环境的荒诞,反映世界的不可知和不可理喻,反映无原因、无规律、无逻辑的混乱和恐惧感,从各个方面表现已经失去支柱的灵魂。如同战后年代传来的萨特和加缪的存在主义戏剧一样,舶来的"荒诞派"戏剧显得很符合20世纪50年代联邦德国观众的生活感受、主观心理、情绪欲望和审美趣味,不仅获得了比在欧洲其他国家更大的演出成功, 而且还对这个时期的联邦德国戏剧创作产生了显而易见的影响。

沃尔夫冈·希尔特斯海默(Wolfgang Hildsheimer,1916—1991)和君特·格拉斯是人们谈论"荒诞派"戏剧时常提起的名字。希尔特斯海默的《龙位》(Der Drachenthron,1955)、《牧歌》(Pastorale oder die Zeit für Kakao,1958)、《钟》(Die Uhren,1959)、《比萨斜塔》(Der schiefe Turm von Pisa,1959)、《景色和人物》(Landschaften mit Figuren,1959)、《图兰朵公主占领》(Die Eroberung der Prinzessin Turandot,1959)、《晚到》(Die Verspätung,1961)、《夜间活动》(Nachtstück,1963)等剧作,以及格拉斯的《洪水》(Hochwasser,1957)、《叔叔, 叔叔》(Onkel, Onkel,1957)、《还有十分钟到达布法罗》(Noch zehn Minuten bis Buffalo,1959)、《恶厨师》(Die bösen Köche,1961)等作品,都十分明显地学习、借鉴、吸取、模仿了外国"荒诞派"戏剧的观念、形式、技巧和方法。这些小结构、小场面、小情景、人物少的剧作,无连贯的故事,无戏剧冲突,无明确的形象和性格,无心灵"净化"或者道德提升,只是借助没有目的的闲聊、违反逻辑的情节、没有意义的行为、离奇古怪的事件、颠倒混乱的时空、既真又假的人物,表现世界的异己、不合理、非理想,表现人的生存条件的不固定,演绎尽人皆知的荒诞派戏剧的"等待"概念,这是这个时期德国戏剧家写"荒诞剧"的尝试和起步。

希尔特斯海默的《比萨斜塔》,写一对新婚夫妇蜜月旅行中在比萨斜塔的附近租房住下。斜塔倒塌,丈夫被指责为肇事者,这是因为如果

有拘泥迂腐的旅游者到来，斜塔就会倾倒。与这个令人欲笑不能的荒诞指责互为表里，这对新婚夫妇的关系从一开始就表现为毫不稳固，危机四伏，如同一座比萨斜塔，人的生存环境和人与人之间的关系根本就不存在确定性、稳定性寓意其中。《晚到》写一个教授和一个做棺材的木匠一直在等待其实根本就不存在的东西的到来，他们等待的痛苦、虔诚、执著和韧性，表现了人物身份的假假真真，真假虚实之间没有确定界限，表现了人生苦闷、孤独和希望无法实现。《夜间活动》写一个人每晚睡觉之前总要做一些习惯性的防范活动，结果小偷还是溜了进来，不过，溜进来的小偷又被随随便便就抓获了，被抓获的小偷又随随便便就自行逃脱——事情既是发生了，又是没有发生过，人的生命活动因此是荒诞无稽，人的生存因此是没有意义的盲目。“对于生活的不可理喻性，是不可能通过试图做出回答来反映的，因为这样一来就意味着它是可以解释的，也就是说意味着生活是可以理喻的了。对生活的不可理喻性只能用这样的方法来这样反映：表现它的整个虚无和荒谬性，让人们意识到，谁在等待一个理性的解释，谁就是在徒劳地等待”，希尔特斯海默在题为《关于荒诞剧》(Erlanger Rede über das absurde Theater, 1960)的演讲中这样总结和强调“荒诞剧”的特征，指出“荒诞剧”在荒诞手段和扭曲形式与变态内容中是对人们人生体验的一个真切反映：“荒诞剧是人在世界上感到陌生的寓言。”

与国外的“荒诞剧”作家相比，联邦德国的“荒诞剧”作家在自己的剧作中弱化了尤内斯库、贝克特等人那种采用特别的古怪离奇、荒诞不经的手段来表现荒诞意识而彻底自身荒诞的方式。由于多是仿照国外戏剧，没有对社会深刻的哲理思考或者运用荒诞符号暗示存在意识的能力，联邦德国的“荒诞剧”作家所推出的剧作没有什么属于自己的以物代人、让物说话的创新手段，没有达到外国“荒诞剧”那种形离神似的境界，没有什么深入人心、震撼心灵的力作。因此，“荒诞剧”虽说是20世纪50年代联邦德国戏剧创作园地里的一支新葩，从一个不同的角度和层次开拓了戏剧审美活动多种机制的新途径，但从整体上看只是这个时期联邦德国文学发展潮流中的一个不大的浪花，并没有影响和改

变联邦德国戏剧的发展进程和整体面貌。[1]

第四节 广播剧

一 总论

作为一种随着广播技术的发展而兴起的独立的艺术种类，广播剧在20世纪20年代的德国就很兴盛，贝托尔特·布莱希特、弗里德里希·沃尔夫(Friedrich Wolf,1888—1953)、阿尔弗雷德·德布林、沃尔夫冈·魏劳赫、埃里希·凯斯特纳、赫尔曼·卡萨克、瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin,1892—1940)、君特·魏森博恩等人，都是当时著名的创作者。在希特勒统治期间，广播剧继续受到社会欢迎，但被纳粹政权利用，成为宣传工具，艺术上因此停滞和枯萎。二战结束后，广播剧的播放基本没有受到什么物质条件的限制，[2]而是在其他媒介，如剧院、影院、报刊、书籍等受到当时物质条件限制时反而体现自己不受限制的优势，以一股潮涌之势通过电波进入社会的文化生活，据统计仅在1947年就有一百二十五部广播剧在德国西部播出。沃尔夫冈·博尔歇特的《在大门外》在当时播出的广播剧中获得了最多的听众和最大的影响，同时也激发了作家们对广播剧的创作热情，甚至使之演化为一种时尚，不论是已经成名者还是新近出道者都纷纷涉足。许多人先是创作了广播剧，然后再将其改编成戏剧或者叙事作品，譬如马克斯·弗里施的《毕德曼先生与纵火犯》。

进入20世纪50年代，广播剧仍旧受到联邦德国人的喜爱，拥有巨大的社会文化需求，播出时间在所有节目播出总量中占有很大比重，可以毫不夸张地说是当时影响最大的艺术门类，其受众数量之多为其他

① 除已提及的"荒诞剧"作家的剧作外，还有汤克勒德·多尔斯特的剧作(《转弯》，Die Kurve,1961)、彼得·魏斯的剧作(《有客人之夜》，Nacht mit Gästen,1962,以及《保险》，Die Versicherung,1963)和保尔·佩特勒尔(Paul Pärtner,1925—1984)的剧作(《迈耶尔其人》，Mensch Meier oder das Glücksrad,1959)。这些剧作也运用了超越现实的夸张、变形、扭曲的荒诞手法，引导观众从视觉真实的定势反拨中剥离出事物的本质，在联邦德国"荒诞剧"周围留下了一串或深或浅的足迹。

② 为了便于宣传，纳粹政权曾大力推动收音机进入普通人家，因此绝大多数的德国家庭在战后也能收听广播。

任何艺术形式皆望尘莫及。[1]由于社会反响大，各家电台一直不断在推出新的广播剧节目，在相互激烈的竞争中，为提高收听率，还从20世纪50年代初起将自己每年播出的最重要的剧本选编成集，以《广播剧集》(Hörspielbücher)或者《当代广播剧》(Hörwerke der Zeit)系列丛书的形式每年定期出版，满足人们收听后的阅读要求。以这种一幕接一幕、一剧接一剧的强劲态势，广播剧从战后年代到50年代到整个60年代都是联邦德国人最普及、最经常的文化生活方式。[2]

作为一个独立的艺术种类，广播剧切入小，选题新，生活气息浓郁，对社会反应敏捷，结构紧凑，情节性、戏剧性强，既追求客观真实，又追求主观感受，除了这些特点外，还有着自己的既不同于戏剧、又不同于电影的艺术规律和审美方式。这就是它依托于优势极大又限制极大的广播媒介，局限于声音而排除人的视觉。它的语言除了通常的表意功能外，还要担负起营造出舞台、场景、布景、灯光、装饰、表情、表演等艺术效果的任务。它具有艺术特殊性，在背景音乐配合下，借助语言的词义、发音、声调、节奏等将听众的想像力激活，形成一个虚拟的空中舞台，通过对声响的引入引出和大小远近控制所制造出来的虚拟空间的位置变化，来引起听众心理状态的同步变化，使舞台时空由此拓展，使听众的参与和思索由此扩大，使剧作题旨随着听众审美感受的深入而获得更深入的开掘。它的美学优势在于对人的心灵与情感的独到表达，因为它的声响艺术最适合让人听到最深层的内心颤音，拨动人的心弦。

历史故事、现实人生、社会事件、生活琐事都在进入50年代联邦德国的广播剧，[3]都在由无线电波构成的无形舞台上演绎得有声有色，趣味盎然。在知名作家中，阿尔弗雷德·安德施、沃尔夫冈·希尔特斯海默、

① 据估计，1951年仅在巴登符腾堡州每周至少有四十多万人定期收听广播剧两次。

② 不过，到了70年代，在电视节目的强大冲击下，广播剧显然完成了它的历史使命，逐渐趋于沉寂，慢慢消失在广播电台播放的节目之中。

③ 这里顺便提及一下：如果说50年代联邦德国的广播剧还主要是一个以表现和反映社会现实生活为主的艺术品种，那么进入60年代后，随着广播电台音响技术的进一步发展，联邦德国的广播剧则开始出现格外注重复制生活中的原始声音，追求拼贴、剪辑、蒙太奇音响效果的“技术化”走向。这种“新型”广播剧，尤其是在追求语言艺术听觉效果的作家，如“具体诗”诗人弗兰茨·莫恩和赫尔姆特·海森毕特尔等人那里，得到了倡导，而在持批评态度的评论家那里，这种倾向是在“毁灭”广播剧。

弗里德里希·迪伦马特、英格博格·巴赫曼、玛丽·露易丝·卡施尼茨、伊尔泽·艾辛格(Ilse Eichinger,1921—)、瓦尔特·延斯、海因里希·伯尔、西格弗里德·伦茨、恩斯特·施纳贝尔(Ernst Schnabel,1913—1986)、赫尔姆特·海森毕特尔(Helmut Heiβenbüttel,1921—1996)、狄特·魏勒斯霍夫(Dieter Wellershoff,1925—)、瓦尔特·埃里希·舍费尔(Walter Erich Schäfer,1901—1981)、君特·魏森博恩、马丁·瓦尔泽(Martin Walser,1925—)、君特·艾希等人,都是写广播剧的高手。他们作品的特点敏感、快捷、犀利,取材于现实生活,强调真实性,关注当前政治、文化、科技、经济、道德、伦理问题,反映时代,与现实社会同步。

对50年代联邦德国广播剧的发展做出贡献的广播剧主要有:安德施的《司机逃逸》(Fahrerflucht,1957)和《在长颈鹿之夜》(In der Nacht der Giraffe,1960),前者讲述一场车祸将三个素不相识的人的命运连在一起,后一部讲的是原先只是主张思想启蒙、反对使用暴力的人,最后也不得不采用暴力;巴赫曼的《蝉》(Die Zikaden,1955)和《曼哈顿善神》(Der gute Gott von Manhatten,1958),前者用"以前也曾经是人,为了能够不停地歌唱,而停止了吃、喝、爱"的"蝉"的歌声,象征生活的单调和痛苦,后者以一定的超现实和神秘化的语言,借助一对恋人的经历,表现人性追求与社会规范的矛盾;伯尔的《无影团伙》(Die Spurlosen,1957)、《一个小时逗留》(Eine Stunde Aufenthalt,1957)、《结算》(Bilanz,1957)和《敲击声暗号》(Klopfzeichen,1957),反映人际关系中的陌生,商品社会中的道德伦理和对历史的反思;希尔特斯海默的《巴尔干快车上的邂逅》(Begegnung im Balkanexpreβ,1953)、《牺牲品海伦》(Das Opfer Helena,1955)和《瓦尔泽先生的乌鸦》(Herrn Walsers Raben,1960),以不乏荒诞色彩的故事,表现生活的荒唐和荒谬;魏森博恩的《日本渔民》(Die japanischen Fischer,1955),反映原子弹研制、核武器试验和核军备竞赛对人类生存的威胁[①]等。

① 魏森博恩1956年曾访问我国,回国后将对访问中获得的印象和感想整理,创作了广播剧《更大的洪流》(Der gröβere Strom, 1958, 又译《扬子江》),表现在社会主义制度下新中国的"翻身解放了的人民以团结的力量"制服了长江水患。

二　君特·艾希的《梦》

在众多的广播剧作者中，君特·艾希尤为突出。[①]他的广播剧不仅最为丰产，而且还获得了评论界的最高评价，被誉为代表了50年代联邦德国广播剧的发展走向，为联邦德国广播剧增添了光彩、艺术魅力和感染力，为其他广播剧作者提供了学习借鉴的模式，为衡量广播剧艺术水准提供了标尺，即"艾希标尺"，为开掘广播剧艺术所蕴藏的生命力做出巨大贡献，是50年代联邦德国广播剧一种新的集体性语体倾向的源头，为50年代联邦德国广播剧带来的社会反响，无有出其右者……

《梦》(Träume，1951)是艾希广播剧的代表作，虽然作者先前曾以此参加一个评奖无果，却在1951年4月19日一经播出便在听众那里产生了一种可谓发聋振聩的效果。这自然首先得益于传播媒介产生的审美作用。从艺术、技术的角度看，《梦》是一部把广播剧的美学优势充分施展开来的杰作。它精心选择的音响组合，游刃有余，进退有度，产生的音响在听众的耳边萦绕。它用各种声音营造出梦的氛围和意境，极富形象性和情感性，将听众带入一个想像的世界和设计好的情境之中。它刻意挑选的词语，长短相配，内外应和，声调特别适合表达人的内心感叹，拟声是对人的情绪、心态、知觉、感受、想像、回忆、愿望的语言艺术化再现。它的声响虚实结合，明明灭灭、反反复复地推动着情节发展，剥笋抽茧般地层层深入，直逼主人公的内心深处，生动地道出他们的生存受到威胁的感受——艾希非凡的语言才能，造就了《梦》的巨大魅力，甚至有人说在《梦》的影响下，联邦德国的广播剧录音棚都一个个变成了模拟制造梦境世界的语音实验室。

"生活就是活在害怕之中"，是《梦》表现的主题。这个害怕感在生活中无处不在，又无以道清说明，既无具体的害怕，也无不害怕的理由，生活就是生存在一种时时刻刻受威逼、遭危险的恐惧之中。整部剧由五个"梦"构成，分别是五位被具体交代的人物的梦。他们生活在世界五大洲，他们的梦相互之间没有一个外在的关联，他们梦魇的共同点是表现

① 艾希富有广播剧创作经验，在20世纪30年代就有广播剧《麦颂》(Weizenkantate，1936)和《驶进北美大草原》(Fährten in die Prärie，1936)播出，在纳粹统治德国期间也写过符合纳粹宣传的广播剧。

了普遍的害怕感，通过他们共同的害怕感，作家表现了（在全世界受到核战争威胁的时代背景下）对人类和平与存在的无尽担忧。当然，表现担忧并不是目的，表现的目的是要呼唤对抗和改变的力量。着眼于提升和引导人们主体意识的艾希，不仅用《梦》中原有的警策性和告诫性的话语直接呼唤（在经济重建成就的光环下开始变得慵懒和麻木的）人们的理性精神（“所发生的一切，都与你休戚相关”），而且后来（1953 年）还在剧尾加进一些煽动性的话语，强化其思想力度，以期取得更大的社会效果：“不，不要在世界统治者忙碌的时候睡觉！/要怀疑他们的权力，不论他们怎么宣称是为了你们的缘故！/要警惕啊，如果有人希望你们内心空虚可切莫迎合！/要做无益于他们的事，要唱他们未从你们口中料想的歌！/要让他们不舒服，要做沙子，不做世界齿轮箱中的润滑油！”特别是最后这句台词，在一定层面上可以说果然产生了作用力和影响力，不仅在日常生活中常被德国人引用，而且在 60 年代联邦德国社会政治化浪潮中还成了大学生们号召叛逆和对抗的口号。

第五节 从“危机”到辉煌的小说

一 “小说危机”

在战后年代，创作大部头小说的，主要是一些在纳粹上台前就已是很有名望或是已有创作经验的老一代和中年一代作家。在战后加入文学行列的其他作者，特别是属于“年青一代”的作者，则主要是在短篇小说领域里崭露头角。这是因为他们深受战后涌入德国的美国文学的影响，对海明威、福克纳等人的短篇形式兴趣浓厚，推崇备至；其次是因为他们尚不具备很多创作经验，或者更应当说根本就是初出茅庐的新手，个人的写作能力与文学素养皆不足以尝试创作长篇小说。不过，更值得说明的是这些文学新人并未因此自我却步，裹足不前，而是一边在开创德国“短篇故事”的辉煌局面，一边在主动进取，补救缺憾，执著地追求着，努力向长篇小说的创作方向探索，因此在进入 50 年代后不仅纷纷推出中长篇作品，而且还后来居上，渐次发展成为这个时期联邦德国长篇小说创作的中坚力量和主力队伍。他们整体打造出来的繁荣，被学术界称为“年轻的德国现代文学”(die junge deutsche Literatur der

Moderne)。

“现代”在这里，一是指表现当代题材，二是指写作风格与托马斯·曼、赫尔曼·黑塞等人的作品所代表的“新古典”情味脱离。[1]“年轻”在这里，既指活力充沛，也指不十分成熟。在文学红火的年代，“年轻的德国现代文学”表现活跃，新作迭出，但在学术界人士看来却不是一个缤纷、斑斓的艺术世界，而是上个世纪的文学思维与写作模式居于主导位置，有守“旧”和持“常”的不足，甚至有主题重复、构思近似、人物雷同的缺陷。的确，从整体形态和情势看，“年轻的德国现代文学”的作家们在对艺术的把握上的确表现出在依照传统而有效的形式，注重故事性和叙事的流畅性与平实性，作品具有相当稳定的结构和因素：编织一个紧张生动、精彩好看的故事，描写一个可以尽可能多地借用作者自身经历或者生活经验的主人公，给他取个名字，安排个职业，组合一个家庭，注入某种不同凡响而值得描绘的性格，置入一个作者比较熟悉而写起来得心应手的生活环境，让他与形形色色的社会阶层接触，与各色各样的男男女女交往，通过他的生活、经历、所闻和观察来体现历史的、政治的、社会的、人生的内容，利用他的生存际遇和情境契机向社会的方方面面辐射，以他的视点和视角来反映历史、表现社会、再现世界……总之，一个一元化的创作模式和单一的小说形态构成了“年轻的德国现代文学”的长篇图像总景观。结果，对文化批评具有重要影响的特奥多尔·W.阿多诺，1954年在一次由一个文学杂志组织的对联邦德国当前文学意见的专家调查中，据他个人阅读和了解到的情况以及艺术主张，对当前的小说创作表示不能说好，批评说当今世界已是如此复杂纷繁，多变异常，仍从19世纪文学模式的角度，已经不能去表现和反映当今世界，因为“世界历程已不再是自我意识形成的历程”，仅从一个典型环境、典型人物的角度已经不再可能“暗示现实”，不再可能把握住世界的脉搏。

名重一时的阿多诺的观点具有代表性，“小说危机”，甚至“小说死亡”，是50年代初期和中期联邦德国文艺界评论家的一个时常议论的话题。形式单一，结构简单，无艺术创新，无深入的内心生活发掘，无深邃的哲学意蕴层次是他们指出的“小说危机”的普遍体现。他们认为，历

[1] 前面已经说过，在战后年代，这两位作家的作品常被评论界用来作为衡量其他作品的审美标准。

史语境已经变迁，社会生活已经发生巨变，而且还在不断发生变化，19世纪文学叙事的那些社会前提条件早已不复存在，因此对这些叙事手法的继续运用是艺术思维上的因循守旧、停滞落后的表现，他还认为，由于工业化、技术化以及科学发展的快速化，社会关系及人的生存状态越来越变得抽象化、符号化、复制化，导致现代工业社会的普遍矛盾是人的“身份”陷入了危机，对此只能用“智性的想像”来回应，而以“个人命运”来反映社会、历史、人生思考的做法已经失去了价值，表现集体的普遍性命运比起传统小说表现主人公的个人命运，更能反映当前社会和世界。

不过，议论“小说危机”的沮丧者并未使转向长篇创作的文学新人“改弦易辙”，并没有“论衰”他们的小说。在没有多少舆论支持，甚至在受到了学术以外力量的攻击和压制的情况下，这些长篇领域的闯入者坚持自己的主体精神、人文修养、文学意识和个性品格，不仅创作势头未减，而且还一步一步进入一个长篇创作的亢奋状态。经过数年的不懈坚持、不断积累、反复修炼和艺术实践，到了50年代末就显得羽毛丰满，获得了丰硕成果，[①]提升了这个时期联邦德国长篇小说的整体水平，有的还发展成为国际知名的大手笔。特别在1959年，海因里希·伯尔的《九点半钟打台球》(Billard um halb zehn, 1959)、君特·格拉斯的《铁皮鼓》(Die Blechtrommel, 1959)、乌韦·约翰逊(Uwe Johnson, 1934—1984)的《对雅各布的种种揣测》(Mutmaβungen über Jakob, 1959)等力作问世，把社会的目光一下子吸引过来，使得长篇小说独领风骚，所产生的社会影响为其他文学品种无可比拟(诗歌的高潮已经渐退，马克斯·弗里施和弗里德里希·迪伦马特的戏剧影响要么在这之前，要么在这之后)，令原来的“小说危机”的议论者又争相发表好评，说联邦德国小说取得了“历史性”、“国际性”的重大突破；关于“小说危机”的批评从此沉寂，烟消云散。

二　现实主义思潮

从“危机”到“突破”，变化的只是艺术手法，未变的是文学精神。在战后成长和发展起来的文学新人，基本上都聚集在“四七社”的旗下，由

① 据不完全统计，在这一年发表的长篇小说就有三十多部。

此发出一种文学和声，受媒体眷顾最多，受评论关注最大，社会影响也最广，因此可以说这是50年代联邦德国文学的主流。主流文学创作群体的小说在题旨、题材和内容上也有比较一致的相同性，这就是与德国人的历史、德国人的命运密切结合，反思纳粹德国历史，表现当前社会生活，有十分凝重的历史感和现实感，与作家的理想主义向往一起悸动，追踪演变中的现实，捕捉社会的重要矛盾，体现了文学与时代的紧密联结，因此又被称做“时代叙事”(erzählte Zeitgeschichte)。

主流小说承接了19世纪德国文学的人道主义和社会现实批判传统，结合时代要求的知识分子文学精神，将当年“四七社”作家的“批评、审视、反叛”的口号升华为“防止历史重演”的警示和忧患意识，着笔重点是反对政治保守复旧，要求国家进步革新，抨击在“经济奇迹”光环下变得庸俗的社会道德沉沦、思想麻木、理性萎靡，所选题材现实，所写主题尖锐，所提思考沉重，所表现的态度严肃。作家们在作品中对不久前的那段历史凝睇回眸，而且发问：为什么在纳粹统治德国时期人们会如此丧失防御和抵抗能力，为何不能掌握自己的命运和改变自己的命运，在作品中对当前社会政治走向密切注视，发出这样的提问和置疑：联邦德国这个新成立的国家是否从纳粹德国带来的那场灾难中总结了足够的历史经验和教训，是否对那段历史进行了认真的处理，或者根本就未作认真的处理，1945年所代表的那个历史性的契机，是否真的给德国带来了一个历史性的新开端——一言以蔽之，主流群体的作家们借助长篇小说这个表现领域最为宽广的体裁，表现自己对当前社会的担忧和置疑，表现自己的社会政治思想和“不顺从主义”文学原则。

坚持“不顺从主义”的主流小说，表达对国家、社会、民族前途和命运的深思和忧患意识，批判地审视官方机构所作的在联邦德国已经实现了自由民主和人道主义的宣传与现实情况之间的差距，无视社会的心理禁区和思想顾忌，偏要寻找人们极愿忘却、回避的问题，偏要揭开伤痕，戳住痛点，触犯权威部门，以求刺激麻木的神经，敲打失衡的道德，叩问“经济奇迹”社会的良知，发出不可再次误入歧途的警示。在对现实社会采取一种抗议和否定姿态的同时，“不顺从主义”小说又常常拓展文学思维，勾画一个理想的人道主义的社会模式，在叙事中探索这个模式是否可以实现，或者展示一个人道主义的乌托邦。小说中常常有

个标志性的核心人物,常常有个在思想、意识、情绪或者行为上与外部社会对立、冲突、抗争、不合作、不协调的"边缘人"或者"局外人"。孤独、愤世、疾恶如仇、不与社会随波逐流是他的精神特征,人道主义思想使他不满当前现实,对民族历史的反思使他与平庸的社会保持距离。他的行为体现了充满自信的批评理性,但也有情绪激动地陷落另一端的时候,体现了对改变社会状况感到的政治力量上的无可奈何和无能为力。他对社会的抗衡效果是有限的,顶多给人以人道主义的理想,以及实现这个理想的力量。

从一个更高的角度观察,50年代联邦德国主流小说的一个共同特征就是现实主义文学思潮。这个思潮体现在具体的作品中,这些作品虽不乏注重生活画面的真实与细节,注重典型化的人物描写,注重故事情节的铺展,注重朴素、简洁等"年青一代"人在战后年代就主张的艺术风格,但它更注重精神和思想内涵。这就是反思历史,直面现实,审视社会,具有历史认识、批判意识和道德伦理,捍卫反法西斯思想和人道主义价值,保卫良知和正义感,坚持对主流社会不合作的对抗关系。1957年,由"四七社"作家主办的文学双月刊《文本与符号》(Texte und Zeichen)刊出征稿启事,征集"时代和社会批判现实主义长篇小说",倡导和扶植社会批判现实主义文学,启事中写道:"用'现实主义'这个词,我们并不想限制表现手法。相反的,所有的有可能扩大德语表现力的作品都会受到我们的特别重视。对于社会本质的表述可以是各色各样的,它们完全可以不同于一般所认为的'现实主义'的那种外表,甚至可以与它相抵触……'社会批评'这个词,看来同'长篇小说'一词是同一的。我们既不想规定倾向,也不想规定题材。我们把'社会批评'当做评奖的标准,那只是为了说明,在两部艺术水准相当的作品中,我们将选择那部以巨大的批评勇气见长的作品。"[①]这就从一个侧面证明这个现实主义思潮主要指向作者的文学观念和作品思想,不论以什么方式写作均不是主要的。

现实题材的小说主要有鲁道夫·奥托·维默尔(Rudolf Otto Wiemer)的《火旁之人》(Der Mann am Feuer,1953)、汉斯·索尔茨(Hans

① 参见《联邦德国文学史》,贝恩特·巴尔泽等编著,范大灿等译,北京大学出版社,1991年,第224页;本文中有个别词语修改。

Scholz)的《在施普河绿色河滩》(Am grünen Strand der Spree,1955)、君特·魏森博恩的《建筑在沙滩上》(Auf Sand gebaut,1956)、雨果·哈通(Hugo Hartung)的《我们,奇迹的孩子》(Wir Wunderkinder,1957)、埃里希·库比(Erich Kuby)的《罗泽玛丽》(Rosemarie, des deutschen Wunders liebstes Kind,1958)、卡尔·阿迈里(Carl Amery)的《纵横德国》(Die groβe deutsche Tour,1958)、海因茨·冯·克拉默尔(Heinz von Cramer)的《艺术人物》(Die Kunstfigur,1958)、汉斯·维尔纳·里希特的《你不该杀人》(Du sollst nicht töten,1955)和《利努斯·弗莱克》(Linus Fleck oder der Verlust der Würde,1959)、鲍尔·沙吕克(Paul Schallück)的《恩格贝特·莱内克》(Engelbert Reinecke,1959)等。这些小说承袭19世纪德国文学关心现实、思考时代的传统,不约而同地反刍历史,抚摸伤痕,提出思考,指陈问题,烛照当今,解剖社会矛盾,叩问人心良知,承担文学的社会责任和主动干预现实,无视社会的心理禁区和思想顾忌,偏要触犯伦理禁令,鞭挞社会的丑陋和卑劣,不净化,不掩饰,以强烈的手段刺激社会的神经,敲打人们失衡的道德,追求历史进步,呼唤人道主义社会,发扬人道主义传统,展露批判现实主义锋芒,成为"废墟文学"之后现实主义思潮在联邦德国文学中的一个新潮流,让人看到在小说领域里现实主义的经久不衰和十分强大。作家们倡导创作现实主义文学,原由和因素很多,有对文学责任与社会使命的体认,有对当前历史的刻骨铭心的经历与体验,有要做"时代良心"的知识分子的忧患意识,有从小受到的关心大众疾苦的宗教思想的熏陶,有希望文学能够产生力量、发生作用的理想,有认为历史经验和现实生活是可以用现实主义小说来反映和再现的观点,有认为现实主义小说更符合社会大众审美心理的观点等等。事实上,这些小说在当时文坛和社会上也都很有影响。

当然,作家们根据时代的要求和自己对艺术的探索,也在不断寻求艺术上的创新和发展,因此他们所坚持的现实主义原则又是一种开放性的现实主义原则,常常汲取现代主义的艺术技巧与营养,以此来丰富与充实现实主义的艺术表现手法,拓展更宽阔的艺术空间,注入更深厚的思想内涵。这种取长补短的相互融合,在沃尔夫冈·克彭(Wolfgang Koeppen,1906—1996)、乌韦·约翰逊、君特·格拉斯和海因里希·伯尔等人的作品中显得格外突出。这几位作家重视文体,在表现形式和叙事方

式上都不同程度地借鉴了当时世界文坛非常流行的一些现代派手法，如象征、超现实、意识流、蒙太奇、荒诞、悖谬、隐喻等，并将它们运用得游刃有余，使作品语言充满了现代主义美学意趣和品位。但他们的关注视点又都聚集在当前历史和社会生活之上，倾注理性地审视当前社会，充满批评精神，在内容上都体现出现实主义，也就是说只是艺术外层上的现代主义，骨子里仍是现实主义的文学精神；现实主义小说由于加入现代派手法呈现出灿烂多姿的风采。

三　克彭的战后德国社会三部曲

在20世纪50年代以前，沃尔夫冈·克彭并不属于知名作家，虽然在20世纪30年代就有第一部小说《一次不幸的爱情》(Eine unglückliche Liebe, 1934)发表。[①]纳粹上台后，思想倾向于左派的克彭，认为自己在社会活动上虽然还没有突出到可能被纳粹政权一定要加以迫害的地步，但也并非是毫无表现而不被其注意，所以在1934年去了荷兰开始"自行流亡"，并在其间发表了第二部小说《墙在摇摆》(Die Mauer schwankt, 1935)。[②]之后，克彭进入写作沉默期。1938年又回到德国，躲在一个偏僻的小地方逃避兵役。战后，克彭积极参与社会生活，成为一个和平主义者，思想开放，感情上支持社会主义。当有出版社找到他希望他再次拿起笔写作时，他立即想到了自己对社会的责任和义务："我问自己，这么多年来一直在等待，为的是什么？当了见证人煎熬着活了下来，为的又是什么？"(《人生略传》, Autobiographische Skizze, 1961)流露出久埋于胸的对纳粹政权的愤怒之情。他化名雅可布·里特纳尔(Jakob Littner)发表的《来自地下黑洞的记录》(Auszeichnungen aus einem Erdloch, 1948)，以一个邮票商人的遭遇为主线，以充沛的情感撼人心魄地叙述了德国犹太人在纳粹德国这个"地下黑洞"里遭受的恐怖和苦难。[③]

一进入20世纪50年代，克彭就给文坛和社会带来了不小的震撼和冲击，接连推出了《草丛之鸽》(Tauben im Gras, 1951)、《温室》(Das

① 这部作品在1963年和1977年又曾两次再版。

② 在克彭并不知道的情况下，1939年这部小说被改名为《义务》(Die Pflicht)再版；1983年又一次恢复原名再版。

③ 该书1992年以作者的真名再版。

Treibhaus, 1953)和《死于罗马》(Der Tod in Rom, 1954)三部小说,执著地从新的历史视点审视战后年代的西部德国,反映生活,触及矛盾,直面刚刚成立不久的联邦德国的政治发展,以直接的方式提出一系列触目惊心的问题,大胆地揭示发生在国家最高政治机构内部的丑行,表现了对这些丑行的反感以及对国家政治前景的悲观,思考的问题甚为巨大,表现的政治主题甚为尖锐,呼唤人们关切现实和参与现实的声音甚为急切。三部小说虽然各自独立成篇,表现手法上各有不同,内容上也各有侧重,但整体上是在相互配合和补充,共同展示了作家所观察到和所认识到的从战后年代至今的联邦德国社会,组成一个反映战后德国社会发展和政治生活的系列小说,奠定了作家在德国当代文学史中的不可或缺的地位,并使他荣获了毕希纳文学奖(1962 年)。

《草丛之鸽》写的是联邦德国尚未成立前的美军占领区,注视的是战后年代德国未来国家体制正处在一个何去何从的过渡时期的社会发展。战后最初年代那种物质极度匮乏、供应十分紧张的情形已经渐渐过去,西部德国的经济开始在逐步复苏,东西方"冷战"的阴影也越来越明显。社会既显示出政治有可能要走回头路的复旧征兆,同时在战争留下的破坏中也潜藏着推动社会走向新的进步的契机。这是一个危机与机遇共存的时期。小说万花筒般地描写了饥饿、黑市、生存欲望、果敢、怯弱、在占领军面前的必恭必敬、在占领军面前的昂头高傲、对未来的梦想、对未来的不知所措等战后年代的生活现实,表现了约三十个不同年龄、不同思维、不同性格、不同性别、不同阶层和不同世界观的人物在 20 世纪 40 年代末的生存状况和思想状态。这些劫后余生的人各有自己的特性,又都面临着一个共同的情况:战争使他们丧失了原来的生活基础和社会存在,一个能够给予他们新的社会身份的新的社会结构和秩序又未出现。他们在十分艰难的物质条件下寻求生活出路,对眼前的生存感到惶惑、盲目、惊恐和了无头绪,如同"草丛中的鸽群",对未来的生活也感到茫然和焦灼,今天不知明天。德国女友与美国黑人士兵之间的爱情,超越了世俗观念和种族隔阂界限,体现了对一个新的人道主义社会的希望,但为周围人所不齿。人道主义理想,人们只能幻想在局部的个人范围内得到实现。受战后生活煎熬的人回顾他们曾拥有一定身份地位的纳粹统治的年代,把纳粹德国的毁灭看做民族的不幸,把美国占领

军的存在，特别是黑人士兵的存在视为这个国家的奇耻大辱，他们的愤懑情绪随时都有可能演变为新的暴力。法西斯真的已经成为“历史”，还是在人们的头脑中继续存在？或者在伺机死灰复燃？打败法西斯德国所带来的历史性机遇，能够阻挡得住走上老路的社会与政治潮流吗？通过对作品中人物的日常生活、内心思想和感性情绪的描写，作家向读者提出了这些重大而沉重的问题。他的笔尖记下的社会情景，又多是阴郁和黯淡的。国家前景时刻面临被逆转的危险。

《温室》更是一部指向明晰、笔触尖锐的政治小说。政治现象是人类社会生活中最重要、最普通的现象，人类的生存状态和命运，个人的生存环境、民族的兴衰发展都与政治有直接的关联，因此强烈关注战后德国社会走向的克彭不可能不描写政治，不可能不对特定的政治现象做出自己的解释和评价。《温室》的书名让人立即联想到“培育”或者“孕育”，内容的敏感触角直插在联邦德国的最高政治机构和最上层的政要范围，小说通过所寻找、搜索和捕捉到的“阿登纳时代”的国家要员（包括政府总理和在野党主席）、政治决策和政治活动，无情地揭露国家最高权力机构（联邦议会）就是一个在制造未来战争的“温室”。处于小说结构中心的，是联邦德国成立后选定的临时政治和行政中心波恩。沐浴在明媚阳光中的波恩的某些特别的地方，有政客在拉关系，进行贿赂，拖人下水，进行幕后交易；有利益集团在把持一切，呼风唤雨；有能量巨大的关系网在瞒天过海、各显神通，使得民主政治发生性质变异；所有这些让人看到在这个联邦德国临时首都，政治生活昏暗得令人窒息。小说主人公凯顿豪佛是个思想左倾的知识分子，1933 年曾被迫流亡，现作为一名在野党议员积极从政，希望能为国家政治改革，建立一个民主的社会贡献力量。然而，他对议会制度所抱的希望只是一个美好的幻想。发生政治革命的条件并不存在，在议会里他陷入集团利益、党派政治、人情关系的旋涡之中。议院举行的关于重新组建德国军队的辩论，使他不仅明显感到政治有开历史倒车的危险，甚至还看到有的议员就是当年（纳粹德国）的政治决策参与人。他的反对和抗议没有取得成效，他的正直、良知和责任感使他在自己的政党里也变得十分孤立。尽管如此，凯顿豪佛还是不愿放弃自己的理想，打消了接受当驻外大使的派遣而一走了之的念头。但是，在妻子酗酒死亡和自己的政治斗争不断遭受失

败的双重打击下，曾经众望所归、风头正健的凯顿豪佛最后还是绝望地自杀。他的自杀表明一个渴求变革的政治家对联邦德国现行议会制度的幻想最终破灭，表明一些本来有可能改变德国历史方向的政治力量的失败。"这部小说有它自己的文学真实"，克彭这样说明他的《温室》，对于其是否具有历史真实性的问题既不明确否定，也不明确肯定。与《草丛之鸽》相比，这部小说表明作家对建立一个人道主义的社会理想不再寄托希望（"革命已经死亡，已经枯萎……它曾有过时机，却未被利用"），他所希望的只是德国不再复活军国主义，不被重新绑上战车。

《死于罗马》是克彭战后系列小说的第三部，写的是：过去的纳粹官员，现是西德某市市长的法夫拉特与妻子和儿子来到罗马，与他的姐夫尤德汉相见。尤德汉曾是希特勒部队的一个将军，战后被纽伦堡国际战犯法庭缺席判处死刑，他潜逃到某个中东酋长国，在那里帮助当权者训练雇佣军。尤德汉这次来到罗马为那个酋长国的统治者购买军火，法夫拉特来到罗马与他碰面，是要安排他返回德国，推荐他进入一个部门任职。人们从这部小说中可以看出作家的批判眼光及矛头所向。《死于罗马》是最早一部直接揭示纳粹德国历史并未得到彻底清理的联邦德国小说。如同前两部小说一样，这部小说也是以"阿登纳时代"的"经济奇迹"和重新武装为国内背景，以朝鲜战争和东西方"冷战"为国际背景，揭示了法西斯给德国带来的后果，表现了"第三帝国"对当时那一代人及其家庭的侵害，使用了讽刺、嘲笑、怪诞的手法，一针见血地揭露纳粹阴魂未散，发人深思地指出在社会大众心理中也存在着法西斯主义的影响，呼唤在"经济奇迹"炫目的光环下变得思想麻木的人务必警醒。小说表现的人物不多，故事情节是闭锁式的。法夫拉特的儿子与尤德汉的儿子的故事，是小说叙事的另一个支撑点。这两个年轻人，一个爱好音乐，一个要当神甫，在思想上虽然都与他们的父亲所代表的思想意识和世界观念断裂，但他们自身敏感、羸弱、胆怯，缺乏顽强意志，感情冲动，所代表的只是一股极其微弱并受到异变威胁的人道主义力量；如果说青年一代所代表的是社会的未来，那么这两个年轻人所代表的显然是令人担忧的联邦德国的社会未来。

如此丰富、尖锐、触目惊心的政治主题，使克彭的三部曲在当代德国文学的长廊里迄今也难寻其二。在艺术探求方面，这三部小说也有很

多可圈可点之处。《草丛之鸽》借用国际上流行的现代派小说的表现方法,[1]用非常现代派的方式讲述非常现实的历史、社会和生活,既具有个性化的艺术魅力,又具有批判现实主义的思想力度。小说的叙事方式很有特点,采用多视角、多方位的蒙太奇结构,既有日常生活、报刊新闻和文学用语,也有各种典故和暗示。语句像电报般简短,叙事具有随机性、偶发性和片断性,没有一条贯穿全篇的主线,一百多个场景来回移动,地点、角度不停变换,采用了细节描绘和人物内心独白,这些使小说具有独特的故事性,显示作家在艺术风格上的"前卫"姿态。[2]

克彭说,"一想起1945年,我就觉得那本应该是个促使被打败者进步,使他们表明信念,唾弃暴力,悔过自审,政治上不结盟,克服民族主义,寻求成为良好意志的兄弟般的人类社会中的一员的一年",这些话表明作家对战后德国社会政治发展曾有的希望和实际的失望。这是作家对自己为何要执著关注刚刚过去的年代和正在进行中的发展的一个解释,也是对如何理解和阅读他的战后德国社会系列小说的一个提示。克彭写社会政治意识鲜明的三部曲时并不存有赢得世界的奢望,也不想迎合社会口味获得"多数"读者欢心。三部小说的发行量虽然都不大,但也不算太少。它们出版后,因政治指向的当前性、现实性、犀利性和尖锐性而震动了文坛,被有些人称为一个"事件"。克彭受到许多粗暴的指责和刻薄的批评,还受到其他方面的压力,因此在随后的一个较长时间里停止创作,没有作品发表。[3]

---

① 特别是对詹姆斯·乔伊斯《尤利西斯》的表现方法有明显借用。

② 相比之下,《温室》是克彭在写作手法上最依照传统模式的小说(以一个核心人物为叙事中心)。《死于罗马》则继承了亨利希·曼的社会批判小说传统,不仅在书名和小说结尾处与托马斯·曼的《死于威尼斯》相近,而且在所表现的文化市民精神状态上也与之相似。

③ 经阿尔弗莱德·安德施介绍,克彭后来给一家广播电台当撰稿人,有机会去国外采访,由此发表了《前往俄罗斯及其他》(Nach Russland und anderswohin. Empfindsame Reisen, 1958)、《美国行》(Amerikafahrt, 1959)和《到法国》(Reisen nach Frankreich, 1961)等几部篇幅不大的游记。在20世纪60年代联邦德国文学"政治化"时期,克彭三部曲的社会政治批判品格被人们看重和学习。到了70年代,克彭先是发表了散文集《浪漫的咖啡屋》(Romantisches Cafe, 1972),后来又发表了《青年时代》(Jugend, 1976),回忆20世纪初的人生经历,首次使用历史素材,使之成为当年的畅销书。

四 伯尔的长篇小说

战后年代开始走上文学之路的海因里希·伯尔，[①]在联邦德国成立后决定走一条职业作家的道路。毋庸讳言，以文学安身立命的决定首先含有的是以文学谋求生活的天然性质，文学创作本来也是一种生产力，但伯尔决定专事文学创作还因为看重和注重文学的社会责任与功能（文学是保护“民主自由的最后一道防线之一”），他的成功在于他在小说的通俗中坚持正视社会人生的现实主义，以它的“真实性”和批判功能，潜心投入对历史经验和教训的揭示与提取，即使在“历史”题材（战争和战后年代生活）作品中也是将对历史教训的反思和对现实社会的批判交织在一起。[②]

第一部长篇小说《亚当，你在何处？》（Wo warst du，Adam？1951），实际上是由多个可以独立成章的短篇故事串联而成，[③]从受害者的经历与视角揭露战争，描写被征入伍的士兵厌恶战争、反对战争却又无力反抗的痛苦心情。德军头天修桥，第二天又要炸桥，德军炮击挂白旗的同胞，自己的炮弹将自己的士兵炸死在父母的家门前——小说的故事有如一个“死亡之舞”，几乎每章中都有新的受害者在流泪、流血，被战争吞噬。战争的极其荒谬和毫无意义，通过时而作为主要人物、时而作为次要人物在各个章节里出现的士兵费因哈特的经历和命运被展示出来。费因哈特与女教师伊诺娜相识相爱，他并不知道她是犹太人，生活在犹太人居住区。因为是犹太人，伊诺娜被关进集中营，在野蛮者面前表现了弱者的尊严，显示了受凌辱者的不屈人格。当然，迫害犹太人的罪行是纳粹冲锋队犯下的，纳粹政权推行的种族主义政策也是荒唐绝伦和反人道的，但人们头脑中的种族主义思想和对犹太人的敌视却是源远流长。

① 伯尔出身于德国科隆一个雕刻工匠家庭，中学念完后曾当过书店学徒，1939年进大学读日耳曼语言文学专业，同年被征入伍，1945年被美军俘虏，获释后回到故乡继续上大学学日耳曼语言文学，同时做临时工维持生活，干过木匠、政府部门雇员等。

② 正因为一以贯之地坚持在战后年代就奉行的现实主义原则，伯尔在西方国家和东方国家都受到注重，最终成为20世纪最为著名的联邦德国作家之一；1957年，作品被编入德国学校教科书，1958年，被第一次提名诺贝尔文学奖候选人，1961年被《明镜》杂志列为最成功的战后德国作家。

③ 伯尔自己也曾把其中的章节改编成一个独立的广播剧并单独在杂志上发表。

伯尔曾说,决定他的世界观的"并非只是那场战争,而是资本主义社会的分崩离析",正因为如此,他的作品不局限于揭露战争本身,"而是常常有机地把战争和战争的恶果与整个社会的方方面面结合起来加以剖析、批判或抨击"。①

1952年,伯尔发表了那篇堪称文学宣言的《以废墟文学为己任》,旗帜鲜明地表明了自己要拥抱现实,直面生活,坚持现实主义的文学立场。次年发表的第二部长篇《一声不吭》(Und sagte kein einziges Wort, 1953),题材选择上不再是"战争小说",而是转向了正在形成中的联邦德国社会,用第一人称手法和两个叙述人的视角,表现在战后生活条件非常艰苦的年代里,普通人家庭生活面临的窘迫与威胁。在二战中弗雷特·博格纳心理受到过强烈刺激,战后任电话局小职员,收入微薄,东借西贷,一家人挤在一间简陋的转租房里,连与妻子过夫妻生活的条件也没有,只能有时到廉价旅店相会,如同一对偷情的恋人。妻子维特默默忍受着生活的艰辛与沉重,惟有天主教的宗教信仰支撑着她艰难生活。小说直面普通民众的生活,表达了对普通民众只能是"一声不吭"地忍受生活苦难的境遇的同情,有一种隽永的艺术魅力。伯尔不仅描写社会普通人与现实生活进行艰难抗争的命运,表现他们相濡以沫、相依为命的美好情感,而且揭露了西德政治机构的复旧、僵化和对普通人生活困境的无动于衷,并通过对家庭伦理的表现,对当前的社会秩序和教会的人道主义道德问题提出了批评。凡与社会进步和人道主义的社会理想相关的题材,作家都在开掘。在《以废墟文学为己任》中伯尔说,"我们的任务是要提醒注意,人生天地间,存在的目的不是用来供被管束的,要提醒注意到我们的世界遭受的破坏,不仅仅是只有外部的表现形式",指出一个僵化、机械、刻板、没有人道主义和人情味的社会是对人的一种强迫,是对人的自由品质的一种压抑,是对人性的摧压,是摧毁人的战争的另外一种进行方式。《一声不吭》体现了这个题旨。

第三部小说《无主之家》(Haus ohne Hüter, 1954)继续关注社会普通家庭,反映在战争中失去了父亲的孩子和失去了丈夫的妻子的命运,以两条平行的线索和五个不同人物的交替出现,叙述战后两个家庭主

① 参见《欧洲文学史》第三卷(下册),李赋宁主编,北京商务印书馆,2001年,第794页。

妇的不同生存方式。她们都在战争中失去了养家的丈夫，但一个可以依赖娘家救济，所以不再婚嫁，却在歇斯底里般的烦躁或者无聊中打发日子，另一个则只能靠同居或者变相出卖肉体来维持自己与儿子的生活。两个家庭主妇的儿子都不能理解他们的母亲，同时也都不能理解自己的生活。故事表面看没有重大的矛盾或者激烈的冲突，但很耐读，让人琢磨和品味。[①]丈夫缺失和父亲缺失的"无主之家"的状况，是战后德国社会存在的一个普遍问题，伯尔适时地反映这个问题，不仅对人的社会生存和心理状况给予关注，体现了一种现实主义人性关怀，[②]而且要求读者对历史和当前进行深入反思。他笔下的人物说话做事都符合时代、环境和身份，主人公此外还有一个特点，那就是对往事具有良好和清晰的记忆，即没有忘记纳粹统治德国和发动战争的那段历史。两个家庭主妇之一的奈拉，就在目前一些春风得意的人中认出了有的就是当年犯罪的纳粹分子；主人公这种对往事不忘的"记忆"，是作家后来用来揭露社会政治的复旧，敲打那些很愿意忘却历史责任和教训的人的灵魂的一种进攻性手段。[③]

因为"忍受不了战后德国的政治气氛——对纳粹宽容、对屠杀犹太人的事实的掩盖——以及对重新武装德国感到厌烦"，[④]1954年初秋伯尔离开德国去爱尔兰旅行，之后在1955年6月又去了一次。由此产

① 这部小说发表后同年获得巴黎论坛奖，第二年后获得法国出版社最佳外国小说奖。

② 20世纪60年代中期，伯尔应邀在法兰克福大学就文学创作和文学思考等话题举办了《法兰克福讲座》(Frankfurter Vorlesungen，1966)，其中表述的"人道的美学"(Ästhetik des Humanen)思想，提出要对沉重生活中的一切有价值、有生命力的东西进行开掘，倡导文学"应当选择那些被社会称之为垃圾、被人看做是该否定的东西为对象"，说文学的任务是应当去表现那些受到社会的不公正对待，被自恃高傲的人所鄙视、所排斥、所忽略、所不屑的社会一般人和普通人身上所存在和体现的具有"崇高性"(Erhabenheit)的品格，号召作家要在社会最底层的小人物身上开掘真善美，要把社会底层人物的优秀品质作为自己的审美对象。伯尔的这个"人道的美学"思想，表明他的现实主义的哲学基础是人道主义。

③ 在接下来的中篇小说《早年的面包》(Das Brot der frühen Jahre，1955)中，伯尔就设置了许多回忆情节。

④ 参见《海因里希·伯尔，一个被切碎了的影像》，黄凤祝编著，生活·读书·新知三联书店，1996年，第81页。

生了《爱尔兰日记》(Irisches Tagebuch,1957),文中也体现了作家对这种倾向的担忧:时间离开战争和战后年代越远,人们的物质生活越富裕,联邦德国社会也就越表现出有意要忘却、漠视、回避纳粹德国那段历史。特奥多尔·W.阿多诺批评德国人有意健忘和"摧毁记忆",说"法西斯主义还活在人们心中;人们常说的清理过去至今没有成功,而扭曲、蜕变成为空泛冷漠的忘却。其原因就在于产生法西斯主义的前提还继续存在",[①]伯尔同样也有这种担心。"责任、悔过、反省、认识没有成为社会的标准,更没有成为政治的标准"(伯尔语),因此有必要通过对德国负有沉重责任的那段历史的回忆、反映和融入当今,来对付意欲遗忘的社会大众心理和不愿反思个人责任的集体病症,让在"历史"的反顾中,更加严肃地拷问历史的遗忘者、健忘者的良心和灵魂,警示在现实社会中潜在的历史有可能回潮的危险。

对"历史"的回忆,在伯尔的另一部长篇《九点半钟打台球》中随处可见,成为重要的叙事结构,占有举足轻重的地位,得到了空前的渲染和发挥,以从后往前的整体倒叙极大地凸现了反思历史、烛照当今的题旨。小说的整个故事情节,人物的出场,以及历史片段的再现重现,都发生在 1958 年 9 月 6 日这一天。这天是菲梅尔祖父八十岁的生日。这是一个莱茵河地区的建筑师世家,一家三代人在这天中的谈话、内心独白、回想、回忆和自省,加上在这天还发生的其他事情,既勾勒出 1907 年以来的这个家庭的历史,又从中折射出从威廉帝国到魏玛共和国到纳粹德国的整个德国史。这是一段横跨半个世纪的家庭与社会息息相通的风雨如晦的历史。1907 年祖父中标新建了圣安东修道院,二战期间当战争进行到最后几天时儿子遵照命令将它炸毁,战后孙子又在参加对它的重建。这个标志着历史的曲折和反复以及象征着破坏和建设的修道院,不仅是菲梅尔一家人生活中的一个重大事件,而且还是他们在政治环境的压力下受过创伤,不能真正自由面对生活的见证。在祖父生日这天,孙子发现了父亲当年安放炸药的爆炸设计图;父亲的一位老朋友流亡归来,发现自己仍在受到通缉;害怕受政治迫害而住进精神病院的祖母仍然不能也不愿意出院,偷来看管员的枪本想打一个老纳粹,却

① 转引自《无主之家》,倪诚恩、徐静华译,海因里希·伯尔著,上海译文出版社,1996年,第4页。

重伤了一名搞政治投机的新部长——时间上虽然已经成为了过去的“过去”，实际上到现在都是死而不僵。

“我害怕，比当年还要害怕；你们看来已经习惯了这些面孔，可我却开始怀念回到我那群实际上没有什么的疯子中去；你们难道是瞎了眼吗？难道是这么容易就让人蒙骗？他们会因为有人稍稍挥手就杀了你们，会因为不过吃了一小片奶酪面包就杀了你们……他们可都是吃过‘水牛圣餐’的！”伯尔在小说中以“水牛圣餐”和“羔羊圣餐”这两个来自宗教理论的意象作为不断使用的喻象，分别象征第一次世界大战以来德国人的二元裂变，一部分德国人变为暴力、独裁、战争的追随者，一部分德国人在内心反对但又无能为力，成为暴力、独裁、战争的牺牲品。吃过“水牛圣餐”的法西斯势力今天还继续存在，有的还是社会名人和政治权贵，在以维护自由和民主的力量自居。不过，信仰“羔羊圣餐”者却是表面上的弱者，实际上的英雄，因为他们在伯尔的笔下都是揭发真相、戳穿虚假、讥诮伪装的功臣。

“水牛圣餐”和“羔羊圣餐”的故事，是“经济奇迹”年代精神平庸、思想麻木的人和历史的健忘者所不愿提起也完全听不进去的故事。然而，有作家在，这样的故事就会是社会的故事，就不会在社会的意识中消失。文学不能够解决问题，但是可以极端地提出问题。《九点半钟打台球》用对历史的回忆和发生在当前的“枪声”给当前的生活留下了令人担忧的阴影，揭示的矛盾之尖锐和思考问题之深邃，都超过了作家以前的作品。尽管伯尔在1951年就获得了“四七社”文学新人奖，但仍然不断有人说他的作品表现手段单一，语言方式简单，缺乏艺术的审美魅力，只不过是通过批评的锐利和道德的真诚而获得了读者。因此，在这部小说的创作中伯尔显得格外注意给读者提供一个阅读的新景观，表现在既重思想、重故事和重描写，也重叙事、重语言和重结构，一方面坚持社会批判现实主义立场，另一方面在形式、方法、技巧和策略上殚精竭虑，精心营造，运用了对话、叙述、插入、暗示、隐喻、象征、蒙太奇、意识流和心理描绘等多种手法，展开自由跳荡、摇曳闪回的叙事与描写，让回忆、现实、联想交织一起，使时空交错和人物意识及心理流程叠合，让叙述角度不断变换，使故事在平行、交替中立体交叉式展开，让时间概念大幅度颠倒跳跃，使情节跳跃、颠倒、转换，这些综合起来产生新颖

活泼的艺术效果，实际上这部小说也是他一生中写得最富有艺术性的作品。

五 安德施的"自由选择"

20世纪20年代末30年代初，出身于慕尼黑一个军官家庭的阿尔弗雷德·安德施曾是德国共产党青年组织的一名积极分子，表现非常活跃，十八岁成为南巴伐利亚共产主义青年团领导人，1933年前后两次被拘捕，获释后仍然受到警察监视，加上对德国共产党在纳粹上台过程中表现出来的无能为力感到失望，于是决定放弃政治活动（"我选择的出路，叫做艺术"）。二战中他服役当兵，1944年在意大利战场前线逃跑，向美军投诚。战后与汉斯·维尔纳·里希特一同主编《呼吁》杂志，对社会政治的理想追求遭到打击后也加入了40年代末许多西德知识分子的"脱离政治"(Entpolitisierung)的行列，对社会政治目标感到心灰意冷并彻底转向艺术，用存在主义的哲学思想，排遣内心的失望与悲观。[①]

从积极过问政治到放弃议论政治，对作为战后德国新一代作家的领袖式人物和"四七社"创建人之一的安德施来说，这并不意味着不注重艺术的社会责任与功用。虽然深受萨特存在主义哲学关于人的本质在于人的"自由选择"的思想影响，[②]安德施认为文学创作是一个可以超越规范、习俗、禁忌和要求的自由选择行为，可以不承担任何社会的、政治的、党派的或者意识形态的规约，但也有一个精神取向的"底线"，即所写的内容必须具有真实性和人道主义，必须承担文学的社会责任。他获得过许多文学奖，他的短篇小说被翻译成多种外文。面对有人对他提出的"转向文学，逃避政治"的批评，安德施表示说，"脱离政治"，可以摆脱由于意识形态的先行约束所可能导致的封闭模式与内容，使作品更具个人自由和与社会责任相结合的艺术性。

① 20世纪50年代，安德施曾给几家广播电台当编辑，1955—1957年还当过文学双月刊杂志《文本与符号》的主编，1958年移居瑞士，1972年加入瑞士国籍。

② 这个"自由选择"，指人的自由性，人的存在意味着人的自由，人的"本质"并非是先验的或者由上帝规定或者由社会固定的，而是由人在自由塑造自己当中对自己的"本质"进行选择；这种选择又是没有任何规则、模式、原型可循，人必须以自己的行为为自己的存在负责。

进入20世纪50年代发表的第一部作品《自由的樱桃树》(Die Kirschen der Freiheit,1952),用作家的话来说是一则“报告”(小说副标题),但实际上是一部自传性很强的小说,写得细致生动,有张有弛,准确得当,味道十足,书名也让人产生余音萦绕的感觉,具有丰富的潜台词,来自小说的结尾处,“我把我的樱桃树命名为……荒地上野生野长的我的自由的樱桃树。我摘了几把,既鲜美,又涩口”。这是主人公从前线逃跑,终于来到美军坦克车附近,意识到自己已经逃跑成功时的内心复杂感觉,绝妙地构成整个作品的叙述基调。对这部自传小说的主要内容,可以用“出逃”二字来概括:从家庭生活的压抑中出逃,从社会环境的压力中出逃,以当逃兵从前线叛逃的方式来实现自我精神解放的出逃;最后的这个出逃是对人生自由选择的高潮。书中,第一人称叙述者自由披露心迹,坦诚向读者讲述他在1919年至1944年间的人生经历的重要阶段与重要时刻,叙述他曾经如何信仰社会主义并且加入了德国共产党,二战中如何被迫服役,又如何决定主动向反德盟军投诚,如何将投诚理解为是对纳粹政权的政治反抗,如何利用一个独自排除机械故障的机会成功地逃离希特勒军队获得自由,不仅真实地“报告”自己的心路历程,还用强调人在一定的境遇中有权自由选择的存在主义哲学观念,来解释自己思想上的发展变化,把摆脱来自社会戒条的个人自主选择,诠释为是人生中的自由瞬间和实现真实自我的先决条件:“自由只是一种可能性,谁能做到这一点,谁就得到了幸福——这取决于他趋向自由的素质。”

存在主义哲学丰富了《自由的樱桃树》的思想层次,不过,小说对读者的吸引力主要还是来自对人生和生活的真诚面对,以及来自对德国不久前的那段历史的冷峻反思。在展开主人公人生的同时,作家不断在叙事中穿插社会和时代场景,不断在中断叙事中穿插对“勇敢”、“效忠”等的议论和评论,给作品思想增添了一种深度和力度。在德国的社会文化传统价值体系中,对国家的“效忠”宣誓被不少人奉为一个极其神圣的价值。作家以《自由的樱桃树》对这个价值观发起挑战,提醒人们不要被传统价值体系左右自己的真正判断。一个疯狂的人和一个纳粹政权就能将整个民族引入一场空前的灾难,这是难以想像的,而人们因为有一个传统的、对国家高度认同的意识,因为有对国家“效忠”的观念,竟

能容忍这种引人，这同样也是不可思议的。在这层意义上，《自由的樱桃树》是对德国人提起了文化反思。反思传统和反思历史是为了思考和重铸民族灵魂，是为了提出现实问题。事实上，在20世纪50年代联邦德国政治复旧，政府又开始重新进行军事武装，在这种时代背景下，人们也很容易结合当前现实，看出《自由的樱桃树》针对现实的含义。许多人就将作品理解为是对当前政治发展提出的诘问。作家本人受到的一些政治势力和报刊的诸多诘难，这也从一个侧面表明他的作品具有直面当前现实的针对性。

由于政治或个人的原因要"出逃"寻求自由，也是安德施发表的下一部小说《桑给巴尔》(Sansibar oder der letzte Grund，1957）的中心内容。故事发生在1937年纳粹统治时期，五个身份不同、信仰不同的人因为"出逃"走到一起：年轻的共产党干部格雷戈尔来到德国北部的一个沿海小城执行上级任务，但在思想上已与教条的、在他眼里是没有担负起历史责任的党组织拉开了距离，他准备完成这次任务后出逃国外。身患重病的赫兰德神甫对上帝的存在产生了困惑，人没离开但心已"出逃"。年轻的女子尤蒂特面临纳粹对犹太人的迫害，必须逃离德国。格雷戈尔与还是共产党员的渔民克努德森取得了联络。克努德森对党的地下活动感到没有出路，对组织上派来的格雷戈尔也产生了误会，因为妻子的缘故他不能离开却总是想着"必须要离开"。"必须要离开"也是在他船上帮工的十五岁小水手的内心想法。这位小水手时常想着要离开小城，摆脱压抑的生活，追寻青春少年的冒险梦想。

故事情节围绕着小城教堂里的一件木雕像展开。这件名为《在阅读的修道院学生》的木雕像面部的表情，向人们显示对思想盲从的批判和质问（"他在阅读他想阅读的一切"），因此这件木雕像被纳粹宣布是灰暗的"非艺术"品要收缴和销毁它。对于要保护这尊艺术品的人来说，它就成了精神自由的象征，同时保护它又是一个具体的反法西斯的抵抗活动。来到小城的格雷戈尔，理解木雕像的象征意义，他要实现自己心中埋藏已久的愿望：在行动上独立自主、在思想上"不再属于任何人"，他既未向组织请示，也未获得上级指示便自行做出要保卫木雕像的决定。他的内心因为这个决定而获得解放，感觉已经成为一个自由塑造自己的人，并且放弃了离开德国流亡他乡的计划。克努德森也消除了对格

雷戈尔的误会,主动和他配合。参与将木雕像偷运到瑞典的其他人,也都在这次偷运行动中得到了精神升华。获得精神自由的赫兰德神甫放弃了自杀念头,决定以武力对抗前来逮捕他的盖世太保,在开枪打死秘密警察的瞬间,他感到他的枪响"打破了世界的僵化和无望"。那个没有任何意识形态思考的十五岁的小水手,参加偷运木雕像出海行动的目的是想自由漂泊,走向远方的心中的"桑给巴尔"岛,但到了瑞典,在可以远走高飞的时候,他又回到原地,为的是不让参加行动的克努德森遭到危险,在一个自主的人道主义行动中完成了自己的"桑给巴尔"之旅。

这部小说叙事依赖历史资源和作家自身人生经验,思想上与萨特的存在主义哲学密切相关,写得扎实紧凑,情节性、戏剧性较强,把人物和命运放在中心,把历史推向背景,仔细叙述主人公想要逃离德国的原因,对法西斯专制的描写不注重历史的细节性,使人超脱小说的时空进行深思:人道主义如果不能得到自由发展与张扬,那么德国民族会不会重新误入歧途。[①]

20 世纪 60 年代初安德施发表了另一部长篇小说《红发女郎》(Die Rote,1960),[②]故事发生在四天左右的时间之内,叙事中穿插许多内心独白,描写一个三十来岁的失意的女秘书,为了摆脱平庸的丈夫和情人上司之间的三角关系,以及沉闷的环境压抑,只身来到意大利寻找避难所,在威尼斯和一群因政治原因而无家可归的男子生活在一起,最后在歌剧院提琴师的母亲那里得到安置,在具有浪漫主义格调的贫困生活中找到了的满意归宿。"出逃"又一次成为安德施笔下的题材和主题,成为对存在的一个自由选择,对一种理想的守望。与作家以往的作品相比,这部小说主人公出逃的是人们的精神境界和道德伦理均在发生病变的"经济奇迹"社会。她的出逃,既包含了对当前社会物质富裕而精神枯竭状况的厌烦和抗拒,也包含了自我拯救于庸俗之中的哲学思考,强调了对存在自由选择精神的积极维护。女秘书在出逃过程中认识了一

---

① 事实上,人们阅读安德施作品时也往往超越小说时空寻找与当前的联系,因此,人们对作家的文学创作总体评价颇高,称他的贡献尤其在于对联邦德国文学的"政治性及批判性起了良好的导向作用,并由此促进了公众民主意识的形成"。参见《当代德国文学史纲》,余匡复著,辽宁教育出版社,1994年,第254页。

② 小说在1972年曾再版,作了一些修改。

个爱尔兰人，以及由此引出的关于盖世太保军官的故事，都表明小说的内容具有对现实的批判性。[①]

六　格拉斯的《铁皮鼓》

君特·格拉斯出生在地理位置特殊和充满历史矛盾的但泽地区，[②]父母以经营小店为生，一方是德国人，一方是波兰人，个人的生活经历也坎坷、复杂和丰富，二战中十七岁的他被征兵上了战场，受伤后住在医院里，这时德国宣布无条件投降，伤愈后被美军关进战俘营，1946 年获释时已无家可归成为难民，战后当过农民、矿工、石匠、乐队鼓手、黑市商人……1951 年进杜塞尔多夫造型艺术美术学院学习雕塑与版画，1953 年又在西柏林艺术学院深造，1956 年毕业，是个搞雕塑出身的作家。[③]

格拉斯最初的文学创作，主要是一些诗歌（诗集《风信旗的优点》，Die Vorzüge der Windhühner，1956）、短篇故事和荒诞派戏剧，所产生的影响都一般。1958 年秋天，在"四七社"年度聚会上朗读了当时还未完稿的《铁皮鼓》的个别段落，立即一鸣惊人，产生了强烈的效果，[④]在众人"暴风骤雨"般的掌声中获得当年的"四七社"文学新人奖。《铁皮鼓》于次年最终完稿，这部小说不仅使格拉斯跻身于联邦德国长篇小说作家的行列，而且还使联邦德国文学也一举跻身于世界文学之中。小说在出

① 出逃和自由，在以后的作品中依旧是安德施的表现主题。如他的最后一部小说《温特施佩尔特》（Winterspelt，1974），借助艺术虚构与真实文献资料，叙述1944年一名德国军官组织下属部队向美国人集体投降的"出逃"故事。尽管战争已经过去多年，但组织部队"集体开小差"仍然是一件违逆人们传统的对国家"效忠"的思维和价值评判的题材。

② 这个地区，原有波兰人、德国人、犹太人和睦相处，19世纪以来曾两次被普鲁士侵占至第一次世界大战结束，第二次世界大战期间又被希特勒强行并人德国版图，战后又重新划归波兰，改称"革但斯克"。

③ 作家后来作品中的那些线条简练、构图别致、风格粗犷的插图或者封面，都是他自己画的。

④ 聚会召集人汉斯·维尔纳·里希特回忆说，"他（格拉斯）在写小说，我觉得有些奇怪，因为我只知道他在写诗歌和剧本。但他刚刚朗读了一段，大厅里就像触了电一样。所朗读的是后来发表的《铁皮鼓》第一章的部分段落……我意识到，这是'四七社'一个重大成就的开端。"

版后的二十五年里销售了三百多万册，被译成二十多种文字，还被改编成电影，获得奥斯卡最佳外语片奖。1999年格拉斯获得了诺贝尔文学奖。

在一定层面上，《铁皮鼓》属于17世纪德国作家格里美尔豪森《痴儿西木传》一类的流浪汉小说。[①]书中，既是故事主人公，又是第一人称叙述人的奥斯卡·马策拉特这个当代德国痴儿，先是在故乡经历了历史的大动乱，接着作为前线剧团乐队演员经历了二战，战后又作为难民来到西部德国，经历了联邦德国成立前后的社会发展，最后安身在一家精神病院里闭门思索，写回忆录回顾外祖父、外祖母和父母的生活经历，回忆自己1930年至1950年的人生经历。

奥斯卡经回忆写下的，涉及很多、很远、很广和很宽：世纪初姥姥年轻时的生活、但泽地区一会儿属波兰，一会儿属德国的二元体制对生活在那里饱受屈辱和恐吓的人们的心理扭曲、家中保存的照相簿、家庭里的厨房、大夫诊所、学校、教堂、七情六欲私生活、法西斯主义出现、普通人乃至普通人家渐渐纳粹化、历史的野蛮、价值的颠倒、认识贝布拉、参加前线剧团、到了法国、经历反德盟军登陆、战争的冷酷、人受到的摧残、撤回东普鲁士、加入一个叫“撒灰”的青少年团伙、苏军士兵到来、父亲死亡、国家毁灭、在法因戈德先生帮助下安葬了父亲、有犹太人血统的法因戈德先生不时呼唤已在纳粹集中营被折磨致死的亲人、“洋葱地窖”、再次前往诺曼底、再次碰上贝布拉、演出走红、“经济奇迹”社会、让人告发自己而吃官司被送进精神病院……奥斯卡·马策拉特所经历和叙述的，是作者所身处的这个当今时代的历史。

读这部小说，读者将回溯上个世纪初到50年代特别是二战前后的那段德国历史。历史在这里不是被宏观叙述，而是被分散拆碎，零星地呈现在人们的生活场景和人生片断之中，在奥斯卡本人、家人和所认识的周围人的日常生活和经历中“再现”。在这个对历史的另外一种写法之外，作家对历史的观察和思索也很独特和新颖。希特勒为何能得逞上台？法西斯主义根源何在？纳粹政权为何能够长期胡作非为？这些是经历了一场民族大灾难后痛定思痛的人们提出的重大问题。格拉斯没有像其他同代作家那样以受害人的身份血泪控诉法西斯的滔天罪行，而

① 这类流浪汉小说的特点是主人公出身低下，有冒险精神，精于世故，是个作弄他人的“反英雄”人物，在为权贵服务的同时又嘲弄他们的错误和弱点，用机智与反讽吐露真情。

是从德国人的小市民从众心理上解释了法西斯主义为什么能在德国猖獗肆虐。他在小说中对历史的画像,是普通德国人乃至普通德国人家最先对纳粹党的盲目跟随,到渐渐地全盘纳粹化。他在小说中向读者铺陈和展示的,是德国人那种普遍的偏执、狭隘、势利、顺从的小市民习性,这是导致法西斯主义在德国产生、发展、得势的温床。社会大众和纳粹党魁产生于同一个环境,即小市民心性社会,这是格拉斯反思历史的眼光和对那段历史整体性的一个补充。

格拉斯用一种活泼幽默的多样化的叙述语言,描写以奥斯卡的父亲马策拉特为代表的普通市民和普通人家的日常生活和行为,一点一点地接近他们的内心,这个内心就是空虚、琐屑、无聊、庸俗,就是庸庸碌碌的小市民习性,这些小市民习性虽非魑魅魍魉,却又恐怖可怕,推动着人们先是随波逐流助长了法西斯主义势头,而后是对权势新贵趋炎附势、为虎作伥,最终发展到丧失理性理智和伦理道德,成为纳粹帮凶或为其殉道。格拉斯以一系列的历史真实细节、典型人物形象和一个带有寓言性的文本,在小说中向读者揭示:在政治、经济、社会、历史的急剧动荡中,具有小市民性情的人们在纳粹思想上找到了与他们的希望、担忧、失落、沮丧相适应的政治表达方式。他们的社会、生活、需要、冲动、思想和习性孕育了纳粹及其支持者,他们的民族狂热、自私心理、狭隘心胸、偏见和非理性既促使了纳粹分子上台,又巩固了其独裁统治。他们实际上是纳粹政权走到这一步的社会支持者,而不是被新的当权者所欺骗、强迫而误入历史歧途的人。造成纳粹德国这场历史灾难的,不是"有条件造就历史的其他人",而是所有的追随者、跟随者、顺从者,是每一个对纳粹思想不作理性思考的人,他们顺服地、主动地或是被动地、随大流地接受了这个所谓"新秩序",最后变得酩酊大醉、杀气腾腾。

反思历史是为了警醒社会、警示现实。[①]奥斯卡回忆所写的小市民

① 小说的创作发表正值"阿登纳时代"高峰期。政府保守主义的文化政治,回避对历史和当前敏感问题的反思反省。保守主义思想的"内心流亡"作家文学,奉行对纳粹德国的遗忘策略。由于"经济奇迹"成就而沾沾自喜的社会,也乐意将历史的阴影和沉重赶至边缘,抛在脑后。《铁皮鼓》就是作家针对这个社会语境而写的;在《答读者》(Auskunft für Leser,1984)中,格拉斯表示说,"50年代的虚伪,即对1945年的真正发生视而不见,即对1933年至1945年间的历史发生的遗忘和忘却",是他要创作《铁皮鼓》的一个原因。

社会固然是在纳粹时代,但又岂止在纳粹时代?奥斯卡在战后的生活与接触的人和事让人看到战后的社会似乎一切在变,但又没变,战后德国在经济重建中突飞猛进地"崛起",[①]可历史的阴影并未消散。作家精心设计的这个人物形象的外形也可谓笼罩着一种特别的历史阴影。出生时,他就不愿来到这个世界。三岁那年,他故意从楼梯上摔了下去停止了生长。战后,他决定重新发育长高,却长成了一个隆胸驼背大脑袋的畸形人。如果说奥斯卡当年拒绝发育变成了一个小侏儒,是对理性精神萎靡的小市民社会的比喻,那么,他现在认为生活有了希望想发育长高却长成了一个畸形,则可以说是对联邦德国社会发展的一个喻示,让人感到是对 1945 年所代表的那个历史性契机给德国带来了一个历史性的新生的质疑和讽刺。可以说,历史扭曲和现实畸形,是格拉斯在小说中向读者传达的对德国历史和当前社会的认识。他围绕这个认识扎实深入,切近反映,发掘深层,写出了小说的思想深度、时代特征、典型意义和政治蕴涵。

作家创作中的哲学意识使小说文体产生出寓言性、象征性的表现结构,艺术性在小说中同样突出。现实、古怪、幽默、讥诮、戏谑、批判、夸张、生动、简洁、艰涩、直白、严肃、诗词、"巴洛克"风格、"流浪汉"形态、童话句式、东普鲁士方言、大词小用、庄语谐用、第一人称和第三人称夹杂的叙述方式、倒叙结构、奇异视角、喻指、怪诞、审美性、现代性……艺术的多元化追求使得小说的艺术色彩丰富而绚烂,经得起玩味和咀嚼的魅力因素很多。而其中最显示作家艺术特色和匠心的,是他塑造的奥斯卡这个既有身体缺陷、又有超常能力的人物,他在联邦德国文学中至今仍然是独一无二的极度夸张而又陌生神奇的、瞬间就能把主题推向极致的人物。

奥斯卡出生时便有成年人的智商,因身材矮小似三岁孩童不被人们提防,得以把成年人的生活看得清楚。他抗拒成年人的世界把自己改变,用尖高嗓音和铁皮鼓来进行抵御和制造距离。他看上去像游离于社会之外的边缘人、局外人,实际上却与时局和社会有着紧密的同步关系。他用孩童的低能和愚顽来伪装自己,掩人耳目,用那从下而上的观

① "崛起"(aufwärts)一词是当时联邦德国政府官员经常挂在嘴上引以为豪的一个辞藻。

察目光和能够发现一切的底层视角把过去和现在连在一起，构成一体。他用铁皮鼓和尖叫声召唤往事，但没有想过把这些奇异功能用于激浊扬清，匡正时弊，倒是常用于自己的任性。他聪明、狡黠、自私、卑俗、无情、无道德感，他不是什么“英雄”，而是时代浊流中的一粒流沙。他的眼睛蓝色，亲生父亲的身份不清，性格上卑鄙和低下，因此有人说他实际上是希特勒的漫画。他想像自己是个“小沙皇”，说心中有“拉斯普德”和“歌德”，能够说出“基尔刻”、“珀涅罗珀”和“泰莱马霍斯”等一大堆名字。他有过曾经破坏纳粹集会的经历，也有主动投机的心理。他在画家笔下当过模特儿，也曾在夜里在女护士面前装神弄鬼。他在精神病院里写回忆录，让人感觉在疯人院里的人才是清醒的，外边的社会却是疯狂的……他什么都是又什么都不全是，他是《铁皮鼓》舞台上一个层次繁复的角色，是作者的化身，他代作者传达各种意图，不仅对一个世纪的荒谬和荒唐进行控诉和谴责，不仅对历史和现实进行冷峻观察与严肃剖析，而且对道德、教会和性的禁区进行冲击。[①]

七　“德—德”题材作家约翰逊

乌韦·约翰逊原来生活在民主德国，1952 年至 1956 年在罗斯托克和莱比锡上大学，主科专业为日耳曼语言文学与英美文学，曾师从著名的德国日耳曼学教授汉斯·迈耶尔（Hans Mayer）和恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch）。大学毕业后在一家出版社任编辑和搞笔译，同时创作小说。因第一部作品手稿被民德出版社要求大幅度改写而未予发表，[②]他在失望之下来到西柏林寻找机会。在苏尔坎普出版社发表《对雅各布的种种揣测》，成名后留在西德，成为一个职业作家。[③]

---

① 当然，小说也有被人批评的地方，特别是情节和语言上的一些散漫、拖沓，常被评论家们诟病。

② 后来，这部《英格里特·巴本德勒德》(Ingrid Babendererde)在 1985 年获得出版。

③ 20 世纪 60 年代，约翰逊曾去意大利并多次去美国进行较长时间的考察与工作，先后获得过许多文学奖，其中1971年获得毕希纳文学奖，既与“四七社”有着关系，也于1969年参加了与“四七社”相对立的联邦德国“笔会中心”，1977年还成为德意志语言与艺术科学院院士，1979年又退出该院。70年代中期，约翰逊迁居到一个英国岛屿上，生命的最后十来年几乎都是在孤独、忧郁、冷寂、落寞中度过。

《对雅各布的种种揣测》是一部从头至尾让人揣测不停的小说。故事发生在1956年10月底和11月初，地点在东、西德边境两边。诚实正直、热爱工作、沉默寡言、不爱过问政治的铁路调度员雅各布·阿布斯，被民德国家安全部官员批准前往西德，要求争取他的女友格西娜·格雷斯法尔暗中为东德情报部门服务。后者已经移居到联邦德国，目前在北大西洋公约组织一机构里的美国人手下工作。雅各布以看望母亲的名义来到西德，尽管对从小青梅竹马的女友情深意笃非常爱恋，但对这里的生活总是感到格格不入，于是不久便离开西柏林返回德累斯顿。就在回来的那天，在1956年11月的一个雾气沉沉的早晨，在去车站信号塔上班的路上，雅各布如同以往在车站的附近横穿铁路，却被驶来的一辆机车撞死。"可雅各布从来都是在那里横穿铁路的呀"，小说开篇的第一句，就将一个蕴涵的疑问提出。这个对车站上的来往进出车辆最为熟悉的铁路职工，偏偏死在火车轮下，是自杀？是他杀？是政治谋害，还是因疲惫和精力不集中导致的偶然事故？产生的种种疑问构成了叙事的契机、动力和悬念。对于这个才二十八岁的年轻人的死亡原因，了解雅各布的人各自根据自己的想法、经验和认识作了这样那样的揣测，第三人称叙事人也对这些揣测作了综合性的总结，但是读者将小说读到了最后仍然是只能进行自己的揣测，因为小说并未最终弄清和说明主人公的确切的死亡原因，它所叙写的始终只是人们的种种揣测，而且在这些揣测之外还有许多值得人们揣测的。

其实，何为事实真相既难以断定，实际上也没有这个必要。作家实际上是在用一个犹如侦探小说的叙事结构，以熟悉雅各布的人对雅各布死亡原因的不断揣测为线索，把雅各布、雅各布的女友、女友父亲、大学助教、安全部官员等几个主要人物的故事和情节串联起来，描写他们的生存环境、生活经历、思想性格和精神世界，转述他们的客观心理、主体独白和内心所想，真正所做的是从他们的生活际遇和人生决定切入，在政治意义上对东西方"铁幕"对抗发出诘问，表现两边的对抗对德国人的生活和人生的影响，展示德国的分裂和分裂的德国在国家政治和意识形态上的对立、对峙所造成的差异和冲突，是一部通过人的处境和命运表现德国分裂的"德一德"题材的现实主义小说。

小说的观察视角、连接的历史事件和观照的场景都是"全德"式的，

思想蕴涵上也没有单一的意识形态倾向，即没有对东西德两个不同的社会政治体制中的一个有倾向性的赞同或者认可，在一定程度上可以说是有作者主张的“第三种道路”的立场体现其中：从小一起长大的女友在东德念完书后去了西德，雅各布去看望过她，她也回到东德来看望过雅各布；一个移居西德的老人对联邦德国的社会秩序感到失望不能适应，一个民德知识分子是斯大林主义政治体制的“持不同政见者”；东德情报部门，西方北大西洋公约组织；匈牙利事件的震惊，苏伊士运河危机的影响；从共和国逃亡，西部人的冷漠和傲慢；女友对男友说“留下来”，男友则对女友说“跟我走”；跨越边境者“在西部感到陌生，在东部也不再有家园感”，在东西方两种现行社会制度和政治体制中都觉得无家可归，实现自我困难……社会、历史和政治的决定性的影响在主人公的生活、命运、个人情感和心理流程中显而易见（“生活在这个时代身不由己，不能自己支配生活，还必须为不是自己干的事情付出代价”），小说以艺术结构上非常清晰的时间断限（1956 年 10 月和 11 月），万花筒似的反映了分裂的德国所特有的国情，其中渗透了作家的审美评价，同样也包含了社会、历史和政治的因素。

由于表现了许多联邦德国读者和评论家们都不熟悉的民德社会生活——对于许多西德人来说，《对雅各布的种种揣测》是联邦德国文学中的第一部“民德小说”——约翰逊的这部作品很快就被人看重，[①]有人还称这部小说本身就是一个“伟大的文学和政治事件”。[②]题材上爆了“冷门”，是作家在联邦德国能够一举成名的重要原因，而他在对普鲁斯特、乔伊斯、福克纳、弗吉尼亚·伍尔夫、德布林、布莱希特等人的写作方式和艺术手段的学习和借鉴中展露出来的写作才华、智慧、技巧和语言意识，也同样吸引着读者。小说有一个遵照生活真实的叙事结构，将道听途说、零散消息、谈话碎片、对话片断、回忆、联想、内心独白、意识流、叙述、插叙、倒叙糅合在一起，不同的叙事层面、叙事角度、叙事时间相

① 刚发表时，联邦德国评论家对这部小说的作者完全不了解，因此对小说的反应是审慎的，出版商对于这部作品能否在书市上有所表现也难断定。

② 在民主德国，一直到了20世纪80年代末，文化当局对这部小说的存在都不屑一顾，即便是有所提及，也是在批评，说它表明了作者没有能力发现和认识民主德国社会生活的主流。

互缠绕,叙述常常含糊其辞,叙述人放弃全知视角,布莱希特式地调动读者思索,自行去将不同层次上表述的思想、独白、对话以及所叙述的小说事件的各个部分连接起来,还在印刷技术上作别出心裁的特殊处理(不规则地使用破折号、斜体字等),造就一个独特的文本景观,形成一种描写"揣测"的可能性。

怀疑精神构成《对雅各布的种种揣测》的政治品格,作家其后推出的第二部小说《有关阿西姆的第三部书》(Das dritte Buch über Achim, 1961),也渗透着对世界真实性的怀疑。这部作品也是以分裂的德国为背景,叙述一个名叫卡尔施的西德记者从汉堡来到东德,尽管手中拥有大量的资料,却写不出一本关于自行车运动员阿西姆的生平著作。根据与一家东德出版社签订的出版合同,卡尔施在书中不仅要报道阿西姆的体育生涯,而且还要突出这个运动员在政治上的进步;而卡尔施的打算是以阿西姆对自己和对自己生活的看法为基础,客观地描写这位运动员,特别要描写他的日常生活。在履行与出版社的合同的过程中,卡尔施感到他所设想的客观报道的计划要落空,因为通过接触了解,他认为阿西姆实际上已经接受了社会安排给他的身份,已经放弃了他的真实自我。这位给人好感的优秀运动员难道是个精神上已经崩溃了的人?难道他是个出色的伪装者?越是深入了解阿西姆的生活,就越是觉得他是个充满了矛盾的人,就越是觉得他是个不可理解的人。真相难寻,只有猜测。面对现象与事实真相的冲突,卡尔施自己意识上的同一性也受到了挑战。最后,关于运动员的生平著作没写成,而是由一个第一人称的叙述者在评论卡尔施和阿西姆的行为,述说反映真实的艰难。

两个德国之间的边境线构成两个不同政治体制和社会真实的明显标志,两种社会和政治体制都把人的存在(思想、意识、感觉、精神)编进一种固定的程序,不同的社会体制和不同的价值标准使得把握、认识和理解所看到的同一个现象和同一个人物发生困难,使得关于生活的真相与真谛难以寻求,给越过边境线的人造成了精神上的极不稳定,这是《有关阿西姆的第三部书》向读者提供的"寻求真理"的认识。在约翰逊的文学观念中,写作是一个双重的目标,一是"寻求真理"的努力,一是"寻找叙事的可能性"的艺术追求。这第二个目标体现在这部小说之中,是作家运用了自由移动叙述视角的技巧,安排第三人称叙述者讲述自

己在一个“陌生的国家”的感受与经历，又以第一人称叙述者的身份来分析这些经历与感受产生的因素，热衷于细腻的描写，如赛车时的技术过程。题材是现实主义的，但不流于形式，叙事方式独到，但又不是形式主义的唯美，使《有关阿西姆的第三部书》发表后也得到好评，进一步巩固了约翰逊作为“德—德”题材作家的地位。[①]

八 “四七社”作家之外

在20世纪50年代联邦德国的小说格局中，还有在魏玛共和国时期，或者更早的时期就有重要作品发表的老一代或中年一代作家在继续发挥作用，以自己的小说创作构成了“四七社”作家之外的不同轨迹和景观。这些作家中，具有代表性或影响较大的，有托马斯·曼、阿尔弗雷德·德布林、汉斯·亨利·扬恩、恩斯特·容格尔(Ernst Jünger，1895—)、格尔德·戛伊泽尔（Gerd Gaiser，1908—1976）、汉斯·艾里希·诺萨克(Hans Erich Nossak，1901—1977）和阿尔诺·施密特（Arno Schmidt，1914—1979)等人。

基于长期以来的文学威望，托马斯·曼发表的所有作品几乎都受到了评论界和社会的关注。去世前发表的最后几部作品，《被挑选者》(Der Erwählte，1951)叙述主人公通过赎罪成为宗教领袖，有相当清晰的“俄狄浦斯”情结；中篇小说《受骗的女人》(Die Betrogene，1953)以一则在现实生活中发生的故事反衬当代社会普遍存在的心灵荒芜，年过半百的寡妇爱上了儿子的老师，但不幸在幽会的前夜病发身亡；《大骗子克鲁尔的自白》(Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull，1954）是一部未完成的小说，风格上是对德国文学传统的“教育小说”或曰“成长小说”的轻松谐拟，内容上是对社会的虚假、空虚和堕落的讽刺和揭示。

因对联邦德国出现的政治社会发展感到极度失望而于1953年又

① 在《有关阿西姆的第三部书》出版后，约翰逊主要发表一些叙事散文(《卡尔施及其他散文》，Karsch und andere Prosa，1964)，到了20世纪60年代中期才发表第三部小说《两种观点》(Zwei Ansichten，1965)。如同在作家先前的小说中可以看到的那样，《两种观点》同样显示出一种二元视角，跨越了两种政治体制和社会制度的作家将先前的东德生活经验结合到现在的西德生活之中，以一种出走者、外来者、客居者的眼光和心态看待现实，以现实主义的眼光对比和观察东、西德社会。

一次“流亡”法国的阿尔弗雷德·德布林，其在文坛引起反响的《哈姆雷特》(Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende, 1956)，先前在被好几家西德出版社退稿，后来在东柏林的一家出版社出版，小说写了一个士兵从英国人看管的德军战俘营释放归来，因受伤而有精神障碍，通过他不断提出的问题，透视历史，揭示战争的本质，清算法西斯的罪行，是一部具有艺术实验性质的心理小说。

汉斯·亨利·扬恩积极组织和参加各种活动，呼吁和平，反对战争，反对联邦德国重新武装，反对东西方两大军事集团搞核军备竞赛，指出核军备竞赛对世界和平和人类生存造成了威胁。他生前未能将其主要创作《大河无岸》(Fluβ ohne Ufer)全部发表，使之成为未完成的作品。这是由《木船》(Das Holzschiff, 1949)、《霍恩的笔记》(Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, 1951)和《后记》(Epilog, 1961)三部小说组成的人生三部曲，结构恢弘、叙事开阔、部件多样化、情节上追求波澜起伏，风格上体现扬恩在20年代就开始追求的表现主义审美情趣，内容上叙写德国作曲家霍恩的人生故事，描写生命运行轨迹中的不可预料和一波三折，展示对生活意义的思索和探询。

恩斯特·容格尔是一个争议很大的作家，1933年前就有不少作品发表，其中有的充斥战争英雄主义和民族主义情绪，纳粹统治时期虽不曾积极追随，但与之相安无事，一直都在发表作品，可以说过着一种典型的“内心流亡”生活。战后，正值人们精神上出现巨大的空白之时，容格尔发表了题为《和平》(Der Friede, 1945)的演讲，提出应当由欧洲的各国人民共同构建共同的未来，这个演讲一时间家喻户晓，成为社会舆论的中心。联邦德国成立后，容格尔风头不减当年，在批评家的眼里是保守主义思想作家的代表人物，[①]自己也以保守主义者自居，并以保守主义的世界观为荣。容格尔学识渊博，功力深厚，文笔精湛，善于将叙事抒情和思想随笔有机结合，创作生涯很长，即便到了百岁高龄的时候仍然

① 人们批评容格尔说：“在1945年之后，他又一次成功地成为清醒的、实际的、重新崛起的保守主义的代表人物。”参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第235页。

活跃在文坛上，获得过许许多多文学奖，被誉为杰出的作家和诗人。[①]他在战后和联邦德国成立后的50年代发表的主要作品有《大西洋之行》(Altantische Fahrt，1947)、《辐射》(Strahlungen，1949)、《赫里约波利斯》(Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt，1949)、《森林行》(Der Waldgang，1951)、《哥尔迪之结》(Der Gordische Knoten，1953)、《玻璃蜜蜂》(Gläserne Bienen，1957)。这些作品，虽然从批判的角度讽刺资本主义和"经济奇迹"社会，虽然也宣布将追求"自由"定为"自由的人的主要目的"，但是更本质的思想底蕴却是在向保守的普鲁士精神和文化传统回归和延伸。

格尔德·戛伊泽尔在二战期间当过飞行员，20世纪40年代初发表了诗集《空中骑士》(Reiter am Himmel，1941)，战后到学校工作，担任艺术教育方面的职务，50年代发表了《一个声音响起来》(Eine Stimme hebt an，1950)、《死亡性的追击》(Die sterbende Jagd，1953)，《山旁之舟》(Das Schiff am Berg，1955)和《毕业舞会》(Schlußball，1958)。如同容格尔的作品一样，戛伊泽尔的作品也是从"右"的角度与联邦德国"经济奇迹"社会导致的人的精神退化和道德堕落相对峙，张扬一种"高尚的个人"与群氓对立的精英政治，[②]换言之也有陈旧的贵族价值观的精英主义思想在时时表露。其中的《死亡性追击》，是一部充满英雄主义格调的空战小说，虽然叙述了对希特勒之流的不满和反感，但是在对待历史问题的认识上也表现出作者的精神迷惘，因此在世界观保守的读者那里获得了反响。

汉斯·艾里希·诺萨克在纳粹统治时期因为曾明显地同情共产主义而被禁止发表作品，二战中在汉堡遭受空袭时丧失了全部的"抽屉文学"手稿，战后先是以诗歌(诗集《诗篇》，Gedichte，1947)，随后以自传性的《奈基亚》(Nekyia. Bericht eines Überlebenden，1947)和叙事性的《对死者的采访》(Interview mit dem Tode，1948)登上了文坛，[③]其中"我亲

① 在1965年，时任联邦德国总理的埃尔哈特祝贺他的七十岁生日，贺词中感谢他为丰富联邦德国的"精神和文化生活做出了重要的贡献"。而在众多的崇拜者眼中，容格尔无须政府总理称赞实际上也是德国精神与文化的一个当然代表。

② 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第236—237页。

③ 诺萨克战后年代的作品，浸透着丧失了所有和必须重新开始的生活意识，还从战后在德国风行的存在主义哲学的角度，追问存在的基础和在破坏与毁灭面前的意义，这两部作品是战后年代德国文学中明显受到了外来文化(萨特、加缪)影响的作品。

眼目睹了汉堡的毁灭”这种率先以第一人称“我”的视野为叙事角度，以个人的亲身经历和亲眼所见来揭示战争带来的破坏、毁灭、伤害与死亡的写作方式，受到人们的青睐，很快就在20世纪50年代的联邦德国叙事作品中流行开来。50年代是诺萨克的创作高峰期，他发表了《最迟在十一月》(Spätestens im November, 1955)、《螺旋》(Spirale, 1958) 和《弟弟》(Der jüngere Bruder, 1958)等长篇小说，从这些作品中人们看出存在主义哲学观仍然是作家创作的一个精神资源。诺萨克不追求文学干预生活的社会价值，思想特点是视个体与社会的关系是一种不可解决的矛盾关系，将自己的位置摆在个体的一边。他的作品描写人的人格分裂和精神上的无家可归，透视人生的悲凉和荒诞，叙述在一个无意义的世界中个体的出路在于极端的自我寻求和自我实现。如《最迟在十一月》写一个企业老板夫人离开空虚的生活环境，与一个偶然结识的作家一见钟情，两次私奔，后来在一次车祸中同时丧生，实现了“一起死”的愿望。这位企业老板夫人身上体现出来的、大胆的、不顾一切的、自我追求的品格，是可以贯串诺萨克几部小说的基本母题。①

如同沃尔夫冈·克彭和汉斯·艾里希·诺萨克一样，阿尔诺·施密特在年龄上属于中年一代的作家，比流亡作家年轻，但又不属于战后“年青一代”群体。二战期间，施密特曾当兵入伍，被苏军俘虏。战后当过一段时间翻译，1947年开始走上自由作家之路，写了很多长篇和短篇小说，其中的《海怪》(Leviathan oder Die beste der Welten, 1949)使他成名，他被评论界称为创作天才。②施密特一直到去世时都在吕内堡乡间过着隐士般的生活，是少数几个没有参加“四七社”聚会活动的联邦德国新一代著名作家之一，是个很少与社会和文学团体接触的“局外人”，

---

① 1961年诺萨克获得毕希纳文学奖，在答谢词中他表达说：“在当今世界状态中，自己的真是惟一的真。拥抱它，是一个革命性的行为。文学还能有的，可能将只是独白。”这既是一个对自己迄今创作的总结，又是一个对今后创作的“宣言”。

② 《海怪》是一部在表现手法上很像见闻、札记、杂写、随笔的中篇小说集，写的是几个偶然走到一起的人，在1945年冬天的大风雪中爬上一辆运货的火车，徒劳地想要逃离战争的故事，既有自然主义式的过程描绘和细腻准确的时间地点说明，也有叙述者那审视历史、体察人心的直抒己见和对法西斯及战争原因的深入揭示，还有惊心动魄的场面。但给人以深刻印象的不是故事、悬念和情节，而是先锋色彩的极端化的“我”的视角，以及叙事结构上的别出心裁的跳跃、穿插、闪烁。

有着固定的读者群和崇拜者，在20世纪50年代发表的主要作品有《勃朗特的草原》(Brand's Haide，1951)、《黑色镜子》(Schwarze Spiegel，1951)、《一个好色之徒的生活》(Aus dem Leben Fauns，1953)、《铁石心肠》(Das eiserne Herz，1956)、《学者共和国》(Die Gelehrtenrepublik，1957)，这些作品以个体的和灾难生还者(小职员、农民、难民)的视角，审视历史，审视社会，表现战争、逃亡、劫后余生、社会复旧、世界沉沦的主题，表现在对科学、文化、艺术、语言的钻研中，在与大自然的亲近融合中，以及在对性感受的满足中追求人道主义的生活，其中体现一定的现实怀疑和社会批评意识，被人评论"有某种理由"，可以认为作者是一个"启蒙的、反权力的、反军国主义的左派"作家。[①]代表作《学者共和国》，故事发生在发生了第三次世界大战后的2008年，美国人和俄国人出现在一个战后的人工岛屿上，继续冷战，在岛的行进方向上争论不休，使得这个人工岛屿只能在原地打转漂浮。作家在叙事中输入了许多离奇古怪和荒诞不经的情节，乌托邦、科学幻想和艺术想像在这里得到了轻而易举的衔接，貌似滑稽的故事表现出当前社会的荒唐和可笑，不动声色地暴露出当前世界的混乱与悖谬。

施密特强调文学艺术的生命力在于表现方式上的剔除旧质，吸收新质，在创作中不断运用别出心裁的新义词，使用常常让人感到不可理解的书写法，在文体中"具体表现大脑的思维过程"。1955年和1956年，施密特在《符号与文本》杂志上先后发表了两篇题为《计算》(Berechnungen I、II)的文章，阐释自己的文学见解和写作观点，强调语言方式至上，他说"今天和未来的叙事作品的问题不是敏感的内容"，而是"早就应当系统地予以开发的外部形式"。[②]为了探索新的表现方式，也为了展现自己对文学本质的独特把握，施密特在以后的作品中有意识地偏离社会主流文化与文学潮流，有意识地偏离通常的书写规则和语法规则，有意识地以纷繁芜杂零乱的意象、十分艰深的知识和晦涩难懂的语言，执拗地在自己的探索路上渐行渐远，甚至干脆拒绝普通读者的阅读。这种创

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，第233页。

② 这篇《计算》文章还有一个作家生前未予发表的第三部分(1980年作家去世后被人们整理发表)。施密特在其中继续表述了要以有限的语言符号及其结构规律，去物化无限丰富的艺术世界的文学思想。

作方式在那部厚达一千三百五十页的《纸片的梦》(Zettels Traum,1970)中,表现得最为明显。[①]

第六节 走向"文学政治化"的60年代

一 文学的社会环境

从一定的角度和层面上看,20世纪50年代对于联邦德国而言整体上是一个政治平稳、经济繁荣、社会安定的战后重建和发展的十年。而60年代却是一个剧烈波动、频发事端、危机四起的十年,是社会浪潮涌动不止的十年,是充满了紧张、冲突和对抗的十年,同时也是充满了激情、希望与幻想的十年。

危机首先出现在20世纪50年代末和60年代初,此时,被战争摧毁和破坏的国民经济已经得到了全面的建设和复苏,人们的物质需求已经得到了很大程度的满足,然而国内市场饱和,国外出口不畅通,导致从联邦德国成立以来一直都在持续增长的国民经济终于陷入了停滞状态。经济萎缩迄今掩盖的劳资冲突和社会矛盾开始暴露,[②]政府的经济政策未能解决由无序投资造成的生产力过剩和市场需求不足的问题。联邦德国在1966年和1967年遭遇了自成立以来的第一次严重的经济危机和通货膨胀。因大量解雇造成的失业大军,进一步加剧和深化了社会的矛盾,进一步使人们对国家政治和经济体制产生了怀疑,要求对国家政治革故鼎新。

从1961年8月13日起,民主德国在东柏林开始建造的"柏林墙",不仅阻止了大量民德人逃往联邦德国,[③]而且也对联邦德国政府在民众

① 在这部作品中,施密特是十二万张为创作这部小说构思时所使用的卡片的制作者,他还将小说文本从格式上别出心裁地分成三个部分:左边部分是对作家帕根斯特谢的谈论和对他的作品的引用,中间部分是每天发生的小说故事情节,右边部分是人物的意识思绪流动。

② 如1963年,工厂业主以经济下滑为由提出停止增加工人工资,工会则组织了自联邦德国成立以来的第一次全国性大罢工。

③ 据统计,从1949年至1961年,从东德逃往西德的人有二百五十多万,在"柏林墙"修建后至1983年的十二年里则只有十五万人左右。他们中的绝大部分人是受过很高职业技能培训的技术人员,他们的"断流"对于急需员工,更急需技术人员的联邦德国经济来说无疑是不利的。

心目中的形象产生了不利影响，使联邦德国人对自己政府的政治能力产生了深刻怀疑。[①]政府是由政治党派参加大选，经公民投票选举组成。有独自组成政府能力的大政党的所作所为，[②]也让对其本来抱有很大期望的人们感到失望。1966年，自民党(FDP)与基民联(CDU/CSU)在如何解决经济危机的问题上出现分歧，宣布退出联合执政协议，接着由社民党与基民联组成的大联合政府，使得联邦德国议会内的在野党力量显得微乎其微，不能发挥实际有效的反对派的政治作用，这让人不由得对在联邦德国是否还真正存在由宪法所规定和保障的民主体制感到怀疑，如在战后年代被誉为战后德国精神之父的哲学家卡尔·雅斯贝斯，就在此时发表了《联邦德国向何处去》(Wohin treibt die Bundesrepublik, 1966)，在文中表示了对德国向何处去的担心和忧虑。[③]雅斯贝斯不介入任何党派政治，人们相信他对"联邦德国向何处去"的担忧是经过深思熟虑的，不含党派政治意图。于是社会上理所当然地出现了"议院外反对派"政治活动。[④]

① 与民主德国一直保持着这样那样联系和民间往来，并不愿意接受德国分裂现状的西德人认为，"柏林墙"的修建意味着德国的彻底分裂，而这也是保守主义指导思想的政府所奉行的亲西方、疏东方政策所造成的结果，政府应当为此负责。

② 如1960年6月，社民党(SPD)宣布认可北大西洋防御体系(这在许多50年代时曾与该政党一道参加过抗议军备竞赛和抗议联邦德国参加北大西洋公约组织的社会活动的知识分子、作家和艺术家看来，是个"背叛")，11月通过了"哥德斯堡纲领"，宣布自己从一个有阶级斗争观念的"工人阶级政党"转变为一个放弃阶级思想的"民众党"，1961年又通过一个"不协调决议"，实际上是将党内的马克思主义左派，即那个被视为"不安定因素"的"德国社会主义大学生联盟"(SDS)从组织上排除出党(这些左翼分子后来政治上的激进化，对60年代末社会上的政治活动浪潮和大学生反叛运动的风起云涌起到了极大的推波助澜作用)。

③ 雅斯贝斯在文中说，联邦德国的物质条件和消费生活在当前比以往任何时候都好，但"尽管如此人们却心存不安。这种生活有保障吗？人们很是担心，思考者因此以忧虑的眼光看待当前政治"。

④ 据说，当时的在野党自民党政治家瓦尔特·谢尔(Walter Scheel，曾在70年代出任联邦德国外长)说，"在议院内我们没有力量反对，那么就在议院外反对"。"议院外反对派"由此得名。

二 “议院外反对派”和大学生运动

“议院外反对派”是联邦德国社会在诸多矛盾和冲突面前人们政治意识空前惊醒的表现，即人们后来常说的社会“政治化”的一个群体性社会政治活动的表现。由于迄今的那个最大的在野党与迄今的执政党组成了联合政府之后，在联邦德国议会内反对派并不具有实际有效的政治作用，为填补这一功能的“缺失”，一些有反叛意识的左翼思想人士发起和组织了“议院外反对派”。“议院外反对派”不是一个有组织有纲领的政党，而是一场有越来越多的个人、团体参与的社会政治民主运动。它追求把联邦德国社会“变成非官僚主义的、自由的社会主义国家”的政治目的，以便创建一个“公正的、由大家共同管理的新型的富强国家”。[①]它高举起革命性的促进社会变革的大旗，呼唤人们的政治批评和参与意识，提出每个公民人人都有权利参与国家政治，而不是将这个权利托付给政坛上现有的政治大党。 它将公民参与国家政治上升至保障宪法给予每个公民的基本民主权利的高度，把活动矛头指向现有的社会政治体制，要求在联邦德国各政治层面内改善目前的民主状况，扩大国家的法制结构。它批评现有的议会体制和资本主义制度，批评“阿登纳时代”的政治倒退，批评主流政治对左派人士的敌视，积极为争取个人自由、在法律面前人人平等、保证个人自我发展、保证民众最低生活水平而斗争。可以说，“议院外反对派”发展到后来，是在全面参与联邦德国的社会政治角逐，并在社会的每个层面都激起了强烈反响，成为60年代联邦德国政治生活中与政府的国家政治和意识形态激烈对抗的一极。联邦德国政府为了对付社会的动荡和不稳定采取了强硬态度与行动，在1968年颁布的《紧急状态法》，规定在紧急情况下可以限制公民的宪法基本权利，这又激起“议院外反对派”更大的抗议和反对，对其社会政治活动起到了一种有压力就有反压力的作用。

1968年，联邦德国的大学生运动（也包括一些高中生）在社会“政治化”活动的影响下，在世界范围内年青一代反叛主流文化运动以及美国

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第261页。

大学生运动的影响下达到了高潮。[①]大学生运动在联邦德国的兴起，除了有社会和政治的原因外，还有以下的原因：学校内部的专制，教授对学生实行家长式的管理，教学体制的僵化，教学内容的陈旧。[②]要求教育改革，实现人人"（社会）机会平等"等内容，[③]成了大学生运动的激发点。此外，1963 年 12 月下旬在法兰克福开始的对当年奥斯威辛集中营纳粹党卫军的公开审判（审判到 1965 年才结束），揭发了长期以来被人掩盖的法西斯残害人类的罪行，这些令人发指的罪行，不仅震撼了社会，让人们认识到必须对法西斯思潮保持高度警觉，而且也极大地震撼了在家庭和学校只是受到很少一点关于纳粹德国历史教育的大学生。这一代青年人在战后年代出生和成长，没有历史包袱，有的却是理性和反叛精神，他们抗议政府的教育政策，反思长期以来被人淡化、回避的历史问题，抨击和清算他们的学校和他们的父辈在当年对纳粹政权姑息纵容和为虎作伥的行为。这些被造反烈火灼烧得难以安宁的青年人，怀着年轻人固有的理想主义情结和对现存体制的不满情绪，不仅为"议院外反对派"冲锋陷阵，而且还干出一些不亚于其他欧美国家年轻人的激进行为。[④]

20 世纪 60 年代，联邦德国"议院外反对派"政治活动和大学生运动

---

① 这个高潮的达到，在诸多原因中有两个直接的诱因：一是1967年6月一名大学生在游行队伍中被警察开枪打死；二是1968年4月大学生运动领袖人物又遭人行刺。这两个原因不仅导致了大学生运动涌向高潮，而且给整个联邦德国社会造成了极大和极其剧烈的动荡。

② "博士帽下是千年的霉朽"，是当时大学生们对学校举起造反旗帜的一个流行口号。

③ 与德国大学生运动的兴起有着一定直接联系的是，1964年2月一个名叫格奥尔格·皮希特（Georg Picht）的德国教育学家在《基督徒与世界》（Christ und Welt）周报上发表了系列文章。皮希特在文章中猛烈批评联邦德国政府在教育政策上的决策"失误"，痛陈"在欧洲国家教育状况的对比数据中，联邦德国与南斯拉夫、爱尔兰和葡萄牙并置，名列最后。年轻的学子在他们的祖国找不到所需要的工作，因此大量外流"。皮希特的系列文章引起人们注意后又被印刷成书（《德国教育灾难》，Die deutsche Bildungskatastrophe，1964），在社会上也激起了强烈震动。

④ 如1968年，柏林自由大学的学生要求在召开的日耳曼学大会上讨论时事政治问题，被拒绝后，竟制造了大会爆炸事件。

的发生,除了有上述的原因外,还有其国际背景,如古巴危机、希腊军事政变、华沙条约组织的军队开进捷克斯洛伐克等,尤其是美国在越南的战争。越南战争使人们对世界和平感到担忧,人们注意到工业国的第三世界政策,注意到西方国家对伊朗封建君主专制政权的支持,注意到葡萄牙殖民主义者在安哥拉的压迫行为,注意到南非白人政权的种族隔离政策,注意到跨国集团公司对不发达国家的自然资源的占有和掠夺……"越南"和"第三世界"成为联邦德国街头讲演、群众集会和座谈讨论的中心话题。联邦德国政治家出于各种原因对这些话题的无动于衷的态度,联邦德国政府作为北约成员国在道义上和财政上对越南战争的支持,更加激怒了声援越南和同情第三世界的民众。

三 "法兰克福学派"社会批判理论的影响

政治上的愤慨和道义上的愤怒,是20世纪60年代联邦德国政治活动浪潮中的一个普遍性的社会情绪。这些涌动不止的政治活动浪潮产生的根源在于暴露出来的社会矛盾,在于文化上的困惑和精神上的失望,在于对纳粹德国产生根源和那段历史的新认识,在于对越南和第三世界人民命运的深切同情,此外在一定程度上还在于重新发现了马克思主义对当前社会的现实意义。

以特奥多尔·W.阿多诺、马科斯·霍克海默尔(Max Horkheimer)、赫伯特·马尔库斯(Herbert Marcuse)、于尔根·哈伯马斯(Jürgen Habermas)等人为代表的法兰克福大学社会研究所"法兰克福学派",求助于马克思的政治经济学批判立场和方法,求助于马克思早期著作中的异化理论和人道主义思想,发表了"社会批判理论"或曰"批判理论"(霍克海默尔语),即关于社会批判和文化工业批判的哲学、社会学学说,指出个人的自我实现和人的自由解放,有赖于社会的公正、合理、人道,强调对现实的批判,在一定程度上为"议院外反对派"的政治活动提供了理论基础,为大学生运动提供了思想武器,对60年代联邦德国社会"政治化"起了推动和促进作用,尽管这些学者有的作为个人,对待"议院外反

对派”的活动和大学生运动是持怀疑或者拒绝的态度。[1]

特别获得了重大社会影响的，是在后工业社会意识形态批判和现代乌托邦理论上一贯坚持激进立场的马尔库斯。这位适时关注时代情绪和精神趋向的学者，结合时代的要求，在理论上求新求锐，在哲学思想上倡导人的反抗权利，他的哲学被誉为是“造反哲学”，[2]他被奉为左派团体和大学生运动的精神领袖。站在时代意识的高度，马尔库斯对文学问题也有很多见解，譬如对艺术与社会、艺术与现实的关系的解释，他就把否认现实的批判思维作为废除异化的根本前提，提出真正的文学既是对现存社会的批判，又是对解放的期望，宣布“革命是艺术的本体”，[3]指出革命构成艺术的实质，艺术的永恒任务是颠覆，艺术在当前反对现存社会的政治斗争中是一种武器，是进行阶级斗争的一个必不可少的武器，[4]他的观点给与社会“政治化”浪潮趋同的诗人、作家对文学的新观念、新理解、新判断和新发现提供了理论上的依据。

---

① 如阿多诺在理论上持激进立场和批判态度，但在实践上却反对激进的德国学生把“社会批判理论”诉诸实践，甚至闹到与学生公开对立的地步，起初是要求警察局保护所在的社会研究所对付学生的威胁，最后发展到上法庭作证针对学生运动领袖。参见《法兰克福学派与科学技术哲学》，陈振明著，中国人民大学出版社，1992年，第12—13页。

② 在《纯粹宽容批判》(Kritik der reinen Tolerenz, 1966)中，马尔库斯表述了对人的反抗权利的界定和对社会的少数人、局外人和边缘团体的社会作用的看法，“我相信，一旦法律规定的手段表明是有缺陷的，受压迫和受压制的少数人就有使用非法律的手段进行反抗的‘自然权利’。法律和秩序在任何地方和任何时候都是那些保护现有等级制度的人的法律和秩序；对于在法律的权威下受到了压抑和反对它——不是因为个人利益和出于个人报复目的，而是因为他们想行使作为人的权利——的人呼吁法律的绝对权威是不合理的。对于这些人，除了政府部门、警察和他们自己的良心之外没有其他的法官。如果他们使用暴力，则不是在开始新的暴力链条，而是在打破现有的链条。他们知道会有受到打击的风险，如果他们愿意承受这个风险，那么第三者就没有权力，特别是教育工作者和知识分子就更没有权力对他们宣讲要保持克制”。这就给人一个“反叛有理”的新信念。

③ 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第286页。

④ 参见《当代西方文艺理论》，朱立元主编，华东师范大学出版社，1997年(1999年重印)，第216—217页。

四　作家“政治化”

社会的“政治化”浪潮，极大地影响了20世纪60年代联邦德国的文化气候。“议院外反对派”政治活动和大学生运动的高潮迭起，不断在激励着作家对文学的作用、功能、意义和价值进行新的认识、理解和定位。社会、政治动荡不宁的60年代，也是一些受到“政治化”浪潮裹挟的作家格外引人瞩目并主导这个时期的文学的年代。

这些作家在20世纪50年代是联邦德国文学的重要人物，他们对社会思想和社会情绪极为敏感，思维开阔，与时同步，在社会的“政治化”浪潮中看到了时代精神和召唤，不仅关注社会动荡的万千气象，还积极参与社会政治活动，把自己变成社会政治活动中的炽热分子。如果说在50年代这些作家是以他们的“不顺从主义”文学立场引人注目，那么在60年代他们引人注目的是他们一改以往那种不与政治党派挂钩的立场，主动与自己寄予了政治希望的那个政治党派携手结盟，希望通过帮助这个政党竞选，一举达到使联邦德国社会和政治体制能够得到迅速变革的目的。如果说这些作家在50年代最引人注目的特点，是将德国传统的知识分子批评精神在创作中上承下衍，以现实主义的写作姿态对精神平庸、思想肤浅、健忘历史的“经济奇迹”社会进行道德批判，那么他们在60年代最让人始而震惊，继而正视的，是他们思想的先行性和敏锐性，是他们在言论、行为和创作中直接对联邦德国的国家权力和政治体制做出政治上的直接批判。

20世纪60年代上半期出版的几部文集，集中体现了作家们渐次明显的“政治化”发展。刚进入60年代，沃尔夫冈·魏劳赫邀约了十几位知名作家撰写文章，发表自己对于联邦德国的个人体会和看法，由此产生了《我生活在联邦德国》(Ich lebe in der Bundesrepublik，1960)一书。汉斯·维尔纳·里希特在书中这样写道：“我生活在联邦德国，或许，从大众心理的感受角度来看，我已经是生活在一个就要来临的新的专制制度的前院里？一个就要来临的，以自由的名义压制自由，以法律的名义架空法律，以民主的名义打击民主的制度？我说不上来。”他的话表达了当时在集子中发表文章的作家的沉闷情绪。他还写道：“提出批评，提出激烈的、显现自己内心真切的批评，就好比是驾驭语言文字那样属于对当作家的一个根本要求。必要时，还必须将批评上升为反抗……作家的言

论假如与国家的言论顺同……对二者皆无裨益。没有言论自由的国家会走向僵化、没落、低迷和沉沦。不敢触犯国家的作家是在放弃自我，背叛真理和败坏自己声誉。"这段话清楚地表示要高举知识分子的批评大旗，哪怕在至高无上的国家权力面前也要高高举起。一年后，在1961年的联邦德国大选即将举行之前，马丁·瓦尔泽主编出版了《可能的选择》(Die Alternative oder brauchen wir eine neue Regierung?1961)，二十个作家在书中坦言，"俗话说得好，知识分子思想总是倾向于'左'"，公开声明要"干预"国家的"日常问题"，即现实政治，反对执政的基督教民主联盟继续掌权，希望在野的社会民主党能够在这次政府换届大选中获胜当选。两年后，霍尔斯特·克吕格尔(Horst Krüger)主编了一部文集《今天什么还是"左"》(Was ist heute noch links? 1963)，作家们在文章中表现出来的对当前政治的不满态度和对抗姿态，表明他们对国家和政治的关注与干预热情有增无减。1965年，联邦德国面临60年代的第二次大选，汉斯·维尔纳·里希特选编了文集《主张一个新政府》(Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative, 1965)，二十五个作家在文章中又以更加坚决的态度、立场和更加明确的语言，表明要支持社会民主党竞选。[①]

1965年大选的结果未能让联邦德国左派如愿，也未能带来他们希望看到的国家政治格局的变化。不再寄希望于某个政党的作家们，[②]在失望之余并没有泯灭政治关怀意识，他们要"干预"政治，实现国家改革和社会变革的愿望也没有改变。他们积极感应时代精神，尽管受到政治方面的持续不断的攻击和压力，但他们更加在意作为一个知识分子对国家和社会的政治责任，更加在意政治、社会方面的重大话题。他们作为时代的思考者，比以往任何时候都更加注重可以把握的语言工具和语言阵地，比以往任何时候都更加注重社会提供的舆论契机，他们演讲，写文章，参加集会，接受采访，直接面向和通过媒体发言，尤其是围

① 以君特·格拉斯(当时还未加入社民党)为首的十七个年轻作家，还组成了一个"选举事务处"，施展自己的才华，为帮助社民党竞选直接忙上忙下，效力效劳。

② 格拉斯向社民党主席写了一封"公开信"，警告不要与基联盟组成大联合政府，从一个侧面表明思想左翼的文人原来希望协助一个政党步入政权，从而自上而下地使国家和社会得到迅速变革的愿望由此破灭。

绕着越南战争和"第三世界"、党派政治、文学与政治的关系等问题直接议政论政,表明态度和立场,提出政治倡议,启迪思想,鼓动人心,制造声势,做公众代言人,让人们看到他们的作家身份在明显地"政治化"。

海因里希·伯尔是作家身份"政治化"的一个典型代表。这位1972年诺贝尔文学奖的得主，在60年代和70年代发表了大量的讲演、报告、谈话和随笔,以关注现实的巨大勇气和激情,直接针对联邦德国的政治和社会现实发表看法,言辞尖锐、辛辣和不留情面,[1]因此常常受到一些人和社会势力的攻击和指责,被说成是"破坏分子"、"鼓动分子"或者"极左分子"。而压力越大,他越是慷慨激昂,锋芒毕露。[2]这位拥有众多读者的小说家在许多人心目中的形象不是一个作家，而是一个煽起社会变革热情的社会舆论中心人物。

同样,无论是思想表露,还是发表作品都具有强烈的政治意识的彼得·魏斯(Peter Weiss,1916—1982),[3]其作家身份的"政治化"过程,堪称是60年代联邦德国知识分子思想"政治化"进程的一个模式。这个过程是这样的:先是反顾被人排遣的纳粹德国问题,重新洞察历史,从社会

① 1963年,伯尔在题为《在联邦德国生活?》(In der Bundesrepublik leben?1963)的演讲中就对联邦德国政治格局发表看法，他说:"我觉得联邦德国好像就是一个一党制的国家,'左'和'右'的情势好似人在开车中的迂回绕道。政党里所有的,众所周知仅仅是一些'翼',我当然知道其中也有左翼,不过在我看来也只不过是一只再也用不着飞翔的鸟的翅膀而已,只是出于美观的缘故没有被切割掉,是一只已经退了休的鸟。"1965年大选后基联盟与社民党组成了大联合政府,伯尔觉得自己当年的预测得到了证实,批评语调也更加激烈:"在1965年的时候,大家好歹还算有个希望,指望社民党能够上台执政,可是如今还有谁在对此抱有什么幻想。在一个没有左派存在,只是三大政党中还有一些左翼面孔出现的国家，介入党派政治是一种无聊，是在浪费时间。"(《文章、批评、讲演集》,Aufsätze, Kritiken, Reden,1967)。

② 如在一次讲演中伯尔说:"我不说社会,也许可以说说国家。如果我们有这么一个国家的话,此刻我没有看到什么国家……在国家也许存在或者应该存在的地方,我看到的只是权力的一些腐朽残余。"

③ 1965年，魏斯发表《在分裂的世界中一个作家的十项工作要点》(10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt)一文,向社会宣告自己信仰社会主义,并在文中开宗明义地写道:"我所写下的和交付出版的每一句话都是政治性的，也就是说每一句话都以与多数民众的联系为宗旨,以便在那里获得一种特定的效果。"

经济学的观点批评资本主义制度，认为它是法西斯主义和当前社会问题产生的根源，而后是批判西方国家在非洲的殖民主义政策与行为，为第三世界的民族解放斗争呐喊，再下来就是批评美国的帝国主义侵略政策和霸权行径，谴责美国大兵在越南的胡作非为，作家在关心政治的过程中情绪变得越来越激烈，思想激进，政治宣传鼓动倾向愈加明显。

汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格是作家身份"政治化"的另外一个典型代表。20世纪50年代以社会批评诗篇引人瞩目，后将重点转移到了杂文、评论和政治论著的写作上，[①]同时开始筹划创办杂志《行车时刻表》(Kursbuch)。1965年6月与读者见面的《行车时刻表》，[②]最初探讨的是文学艺术和法西斯主义产生的根源问题，接着旨趣很快变换，转向了文学与政治的关系，后来干脆完全转向于社会和政治方面，所关注的焦点还有越南、中国、印度，以及不发达国家争取民族解放运动等，所刊载的文章不乏激进的左派精神，大力推动社会的"政治化"浪潮，成为"议院外反对派"政治活动的最重要的舆论阵地，成为对大学生运动影响很大的刊物。

作为杂志创办人，恩岑斯贝格在杂志上发表了大量政论文章，直接介入社会上的群众运动和政治风潮，呼吁作家要以手中笔墨为斗争工具，"政治性地将德国字母化"，倡导大家行动起来发起一场社会革命："我们今天所面临的，实际上不是共产主义而是要革命的问题。联邦德国的政治体制不是让你修修补补就能够解决问题的。我们要么是认同它，要么是必须以新的取而代之，无第三种可能性可言。并非是我们当作家的要把事情看得这样绝对……而是国家政权的本身原因，使得革命不仅必要，而且是有可能。"在社会"政治化"活动和大学生运动走向高潮之际，不怕被人称为"革命者"和左派"精神领袖"的他，还在一篇题为《作家与政治》(Schriftsteller und Politik，1968)的文章中，对当前的文学还有无必要提出了质疑，提出了"文学已到尽头"(又译"文学已经死亡")这个惊人的口号，宣告为了斗争和革命，文学必须超越自己，革自己的命，"只有转为为革命服务，在日常的斗争中有益于革命才有最后

① 集中发表的有《政治与犯罪》(Politik und Verbrechen，1964)、《德国，除此之外还是德国》(Deutschland, Deutschland unteranderem，1967)等。

② 该杂志1975年停刊。

的一线生机”，[1]敦促作家要将文学活动置于推动社会前进的历史步伐之中。[2]

在社会“政治化”浪潮的鼓舞和刺激下，左翼作家们纷纷表现出斗志昂扬的气势。他们相信在50年代奉行的“不顺从主义”文学立场和对“经济奇迹”社会的批评态度，对于60年代的社会“政治化”和大学生运动在思想上也起了一定的催化与促进作用，更加相信文学艺术是可以具有政治性的，是能够起到社会政治作用的。他们推崇马尔库斯提出的艺术政治化、政治美学化的革命文艺观念，把文学当做从事社会政治活动的一种重要手段和工具，宣布“文学就是行动”，就是一种使国家、政治、社会得到改良变革的“公开行动的多种形式之一”。[3]这种“公开行动”的另外一种形式，就是一些作家义无反顾地转向采用了他们认为比搞文学创作更直接、更有力、更有效的形式。一些作家在《行车时刻表》1968年第十五期上发表文章认为，在社会的政治斗争进入高潮时期，还在搞文学创作是在浪费时间和精力。有人后来在《文学杂志》(Literaturmagazin)1975年第四期上回忆说，“写传单、小册子更为重要”。也就是说，为了政治上的追求，有一些情绪格外高昂的诗人、作家，干脆“搁笔”，放逐了文学——文学，要么被认为是行之有效，要么被认为是没有必要。这也是当时一种典型的作家“政治化”的态度。[4]

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第291页。

② 同时，在一首叫做《对文学问题的最后一个表态》(Ein letzter Beitrag zu der Frage ob Literatur)的诗中，恩岑斯贝格写道：“亲爱的同事们，我对诸位不能够理解/你们为啥总是言必黑格尔和卢卡契美学？/为何日日都把自己/置于陈旧的观念之下？/为什么你们害怕/当小丑？/害怕为人民服务？”

③ 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第267页。

④ 当然，也有不少社会知名的作家，并未直接投身20世纪60年代的社会政治活动浪潮。如阿尔弗雷德·安德施、沃尔夫冈·克彭、阿尔诺·施密特等人，基本上没对社会政治和国际时事直接发表过什么公开言论，也没出席过什么倾向性明确的社团讨论或者参加过什么旗帜鲜明的游行集会，但这并不意味着他们没有社会政治意识，对社会要求变革的呼声充耳不闻，对美国在越南的战争无动于衷。他们代表着60年代联邦德国文学的另外一种类型的作家，也受到了时代潮流的巨大裹挟，在作品中切合时代精神，跟随时代步伐，但没有在媒体舆论上公开发表政治言辞。他们在社会公众面前保持了对社会政治问题的缄默，除了有这样那样的可能原因外，还有对纷乱嘈杂的社会斗争运动浪潮将走向何处的疑虑。“我那时立即感觉到在大学出现的这些运动其方向性很不明确，不知道它们将会朝着什么样的方向发展，于是就保持了距离。”安德施后来这样回忆说。

五　作家的分歧和"四七社"解体

海因里希·伯尔、君特·格拉斯、马丁·瓦尔泽、汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格、彼得·魏斯等人的名字，代表着20世纪60年代联邦德国文学发展进程中最重大、最本质和最有标志性的思潮倾向——"政治化"。对这些思想、言行显得激进的作家，有人提出了一个"新左派"的概念。实际上，这些"新左派"并非一个政治观点同一的群体，只是在对当前国家政治与社会体制的批评态度上是一致的，并无个人政治观点和立场上的同一。君特·格拉斯等人为实现自己的政治主张寄希望于某个政党的执政纲领。海因里希·伯尔、西格弗里德·伦茨、彼得·黑尔特林(Peter Hä rtling，1933—)等人追求的是具有社会民主主义倾向的政治理想。马丁·瓦尔泽和弗兰茨·萨威尔·克勒茨(Franz Xaver Kroetz，1946—)等人思想上亲近的是1968年根据头年颁布的联邦德国新《政党法》而成立的德国共产党的立场。彼得·施奈德(Peter Schneider，1940—)和其他许多年轻的大学生是在中国当时的"文化大革命"中看到了所憧憬和仰望的社会政治前景。汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格特别关注发生在"第三世界"国家的人民革命运动和争取民族自由的解放斗争。彼得·魏斯则明确表示是以社会主义的政治理想来认识文学艺术的基本问题。①

认识和观点的不同，也在这些左翼、作家中引发了公开的争论和批评。②他们之间正常而又激烈的争论和批评，暴露了这些围绕在"四七社"周围的作家的分歧。而作为一个本来就极其松散的文人群体，"四七

① 如在《在分裂的世界中一个作者的十点看法》(10 Punkte eines Autors in der geteilten Welt，1965)中，魏斯要求其他人参照他的榜样，在对政治理想的追求上要立场鲜明、清晰、坚定，不能有矛盾和含混，他说："作家的任务是：义无反顾地表现所信仰的真理，义无反顾地在被扭曲的东西中寻求真理。对我而言，社会主义的准则是通行有效的真理……尽管在社会主义的名义下犯了这样那样的错误并且还在犯错误，不过这些错误应当是供吸取教训用的，大家应当从社会主义观念的基本原则出发对这些错误进行批评。自我批评，辩证的观念，不断革新和继续发展是社会主义的组成部分。在今天还留给我的两种有可能的选择中，我只是在社会主义的社会体制中，看到了可以清除这个世界所具有的弊端的可能性。"

② 如恩岑斯贝格在《行车时刻表》1966年第六期上发表文章对魏斯观点进行批评，这个批评引起魏斯及其支持者的反驳与反批评。

社”经过近二十年的发展，早已不是当初的原貌。它的壮大带来了一直都存在着的小团体和小宗派问题，它的聚会活动从一定角度上看在发生质变，新作朗读会更像是一个搞洽谈的追求文学书市价值的作品交易所，这些在内部和社会上都引起了越来越多的指责和批评。[1]在20世纪60年代社会普遍“政治化”的浪潮中，那些在战后出生和成长的新一代作家不仅对“四七社”聚会的“商业化”倾向不满，而且对其不成文的“不议政”原则更是反感。随着社会上“议院外反对派”政治活动的深入人心，他们也开始对“四七社”聚会造反，认为刻板的聚会已经陈旧，是文化贵族休闲的表现，认为在新的历史和社会形势下必须对“四七社”奉行的“文学形式主义”和“政治回避主义”予以摒弃。此外，由于在越南战争这样重大的国际政治问题上坚持各自的立场，这又从另一个方面进一步加深了这些左翼文人之间的矛盾和隔阂。

1966年，美国在越南的战争在全世界都遭到谴责，“四七社”召集人汉斯·里希特决定当年的聚会到美国举行，并且接受美国一家跨国公司基金会提供的经费赞助。消息传出，许多人认为里希特的这个决定超越了对于原则问题能够接受的程度，不少人立即表示拒绝前往。接受邀请的，也不是纯粹就文学问题前去赴会，而是在聚会上对聚会多少年来一直采用的已经程式化了的形式出人意料地发出措辞尖锐的指责，[2]有人在聚会外公开发表有关越南战争的采访和讲演，[3]还有人参加美国大学生举行的反战游行，这些导致“四七社”内部产生激烈争执，[4]外部受到媒体追踪报道。如果说以前魏斯、恩岑斯贝格、格拉斯、瓦尔泽等人在杂志上发表文章进行争论，表明作家在扮演什么样的政治角色的问题上有着较大的分歧，那么现在发生的争论，表明“四七社”的内部产生裂变，事关“四七社”能否继续存在下去。

1967年的“四七社”聚会还是照常举行，地点选在德国南部纽伦堡附近的埃尔朗根。闻讯赶来的“德国社会主义大学生联盟”，组织了许多

---

① 出于对聚会表现出的书市市场工具倾向的不满，曾是当年发起人之一的阿尔弗雷德·安德施从1962年起脱离了“四七社”活动。

② 当年二十四岁的奥地利作家彼得·汉特克因此一举出名。

③ 如彼得·魏斯和汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格等人。

④ 汉斯·里希特和君特·格拉斯等人认为这样做是伤害了美国东道主。

大学生在聚会的旅馆门口不断高喊“诗人，诗人”的讽刺口号，抗议“四七社”的活动不言政治的传统，要求将“四七社”的年度文学新人奖颁发给“工人作家”汉斯·君特·瓦尔拉夫(Hans Günter Wallraff,1942—)。大学生的抗议活动又一次极大地分裂了“四七社”聚会者的群体意识。由于对大学生的抗议作何反应达不成统一的意见，不少聚会者纷纷中途离会，“四七社”内部冲突突显，聚会活动的继续存在面临重大危机。聚会结束时，里希特表示说，应捷克斯洛伐克作家协会的邀请，下一次“四七社”聚会有可能到布拉格市的附近举行。其间，1968 年秋发生了华沙条约组织的军队开进布拉格的事件。里希特和他的支持者表示，在能够前往布拉格开会之前，“四七社”不再举行聚会。而这一等，就是多年，实际上不可能再有下文。这样，“四七社”这个松散的作家群体虽然未被宣布解散，但实际已自行解散。从 1947 年至 1967 年的二十年间，它一共举行了二十九次聚会，有二百多名作家在聚会上朗读了新作。[①]

第七节 “政治诗”

灵活、应时、创作周期相对不长的诗歌，其姿态、现象、趋势与动态，最容易显示创作与社会环境和社会生活之间的关系。一大批联邦德国诗人和诗歌作者，在 20 世纪 60 年代社会“政治化”的浪潮中，以创作这种特殊形式的诗参与社会政治活动，公开政治立场，表明政治态度，体现政治意识。政治思维涌进诗的结构中，致使这个时期诗歌艺术开始在减少或者干脆摒弃诗的抒情与写意传统，增强记叙、叙述、议论的成分，如同小说、戏剧那样直接捕捉时代风云，观照时事动向，剖析社会关系，审视认识历史，激发政治热情。诗歌作者们让“第三世界”、拉丁美洲人民革命运动和斗争主导诗歌精神，绝对是普遍意义上的政治话语写作。

所谓的“政治诗”，是这样的一些诗作：对现实政治和社会动向有感而发，直接植根于社会政治生活，由作者所处的社会现实引起，与社会

---

① 1977年，有人举行了一个聚会，象征性地宣告“四七社”活动正式结束。1990年，又有为数不多的人前往布拉格，象征性地实现了里希特当年表示的要在这里举行聚会的意图。

时事、国际政治直接有关。60年代联邦德国文学的“政治化”发展趋向和程度，最明显不过的是在60年代中期以后四处涌现的“抗议诗”、“呼吁诗”、“纲领诗”等诗作中体现出来。这些诗作，紧随社会政治活动和思想潮流，或反映社会政治，或完全融化在充盈着政治液汁的社会活动浪潮之中，因此被人统称为“政治诗”。埃里希·弗里德(Erich Fried，1921—1988)的《越南啊，越南》(und Vietnam und，1966)、《反对》(Anfechtungen，1967)、《更大的谎言之腿》(Die Beine der größeren Lügen，1969)，霍尔斯特·宾格尔（Horst Bingel，1933—）的《我们寻找希特勒》(Wir suchen Hitler，1965)，君特·布鲁诺·富克斯（Günter Bruno Fuchs，1928—1977）的《一个宫廷诗人的篇章》(Blätter eines Hofpoeten und andere Gedichte，1967)，克里斯多夫·梅克尔(Christoph Meckel，1935—)的《愚蠢葬送了我们》(Die Dummheit liefert uns ans Messer，1967)，弗尔克尔·冯·托尔纳(Volker von Thörne，1934—1980)的《狼皮》(Wolfspelz，1968)等诗作，在诗歌主题上醒目地表现了社会的政治意识，是这个时期著名的“政治诗”。

埃里希·弗里德的诗歌集《越南啊，越南》，[①]摒弃抒情，转向叙述，启蒙政治思想，被视为是20世纪60年代联邦德国诗歌“政治化”的一个代表性标志，实际上也曾“持久不衰”地影响过这个时期涌现出来的许许多多年轻的诗歌作者，一些简练的政治格言诗句，成为造反的大学生们呐喊的押韵的口号。《越南啊，越南》的一个显著品格是不停留在普遍意义的人道主义呼喊上，而是拥有具体的实指，不仅从政治上分析美国在越南发动的战争的实质，声援被战争蹂躏的人民，还揭露受官方控制的新闻媒体对越南战争的报道掩盖事实真相的卑劣行径。如《1966年5月17日至22日》(17—22. Mai 1966)这样写道：“一连五天/来自岘港的/每日报道都是：/偶尔有零星炮声/第六天的报道说：/在过去的五天战斗中/在岘港/迄今约有上千人丧生。”语句言简意赅，极其口语化，不追求节奏感，不讲究格律。第二段诗里报道的消息，揭露了第一段诗里报道的虚假性。这样实写显得在没有多少诗意的句子后面，充满巨大的

① 弗里德出生于奥地利，自1938年流亡伦敦后就一直居住在那里，20世纪50年代的诗歌主要描述孤独、寂寞和无能为力的个体体验。

政治关怀。[1]弗里德写《越南啊,越南》等“政治化”的诗作,并非偶然。作家在几年前发表的小说《士兵与姑娘》(Ein Soldat und ein Mädchen, 1960)中,就已将笔力用在冲击和打破社会的“禁忌”之上,反映人们避而不谈的法西斯主义和反共产主义问题。在《越南啊,越南》之前发表的诗集《警告诗》(Warngedichten,1964)中,作家也在提示人们要注意社会面临的潜在危险。[2]

一批从大学生运动中涌现出来的青年诗人,成为联邦德国新一代诗人,他们创作了密切结合社会政治活动的诗篇,如弗里德里希·克里斯蒂安·德利乌斯(Friedrich Christian Delius,1943—)的《符契》(Kerbholz,1965)、《遭遇红色》(Wenn wir, bei Rot,1969)、《一个银行家在逃亡》(Ein Bankier auf der Flucht,1975),路德维希·费尔斯(Ludwig Fels,1946—)的《起动》(Anläufe,1973)、《清醒》(Ernüchterung,1976),雅克·卡松克(Yaak Karsunke,1934—)的《凯尔罗伊及他人》(Kilroy & andere,1967)、《演讲与借口》(reden & ausreden,1969),彼得·舒特(Peter Schütt,1939—)的《致词》Ansprachen,1970),彼得·鲍尔·蔡尔(Peter Paul Zahl,1944—)的《预防针》(Schutzimpfung,1975)等,他们在社会“政治化”的感召下,在社会政治浪潮的推动下,紧随时代的步伐,把诗歌纳入了社会的政治活动轨道,这些诗全然属于“政治诗”的范畴。

这些年轻诗人直接从当前社会的斗争中吸取诗情,采用直接摹写的方式将现实生活、当代事件、社会热点等用诗表现出来,酣畅淋漓地抒发要求社会变革的政治激情,情绪激动地表现反对专制、压迫、剥削以及帝国主义的主题。尽管在语言表达上各有个性,在艺术成分的选择上也各有意趣,但表现的题材都是学生运动、阶级斗争和越南战争等,这种共同性使得他们的诗歌体现出显而易见的共同的诗歌精神。这些

① 《越南啊,越南》也成为对“政治诗”嗤之以鼻的批评家攻击的目标,说它艺术极其粗陋,既无审美价值,又无社会作用和影响。君特·格拉斯也曾写过一首长达三百行的讽刺诗《愤怒,恼怒,激怒》(Zorn,Ärger, Wut,1966),有人批评说,赶浪头的“政治诗”的“制造成本”很低,只要有八分之一磅的正义愤怒、四分之一磅的日常恼怒和半磅多一点儿虚弱的激怒就已足矣。参见《联邦德国文学史》,贝恩特·巴尔泽等编著,范大灿等译,北京大学出版社,1991年,第355页。

② “政治化”浪潮过去之后,作家发表的《爱情诗》(Liebesgedichte,1979),也受到了人们关注,几年内就销售了十多万册。

年轻诗人围绕生活与政治的关系、个人经历与社会制度的关联思考政治，看待世界，联系未来，不仅强调诗歌自身的政治质量，而且更有意识地追求把诗的社会功能直接用于社会的政治斗争之中，譬如在游行集会队伍中将诗歌写在标语牌上，或者在游行集会的现场做诗，直接对人们进行政治活动鼓动与宣传。由霍斯特·比纳克(Horst Bienek)收集整理的《发现的诗》(Vorgefundene Gedichte,1969)，以及由彼得·舒特等人编辑出版的《宣传鼓动集》(agitprop,1969)，就是这种努力的一个证明。两部诗集选入的诗篇，都具有反映那个时代激进思潮和直抒政治胸臆的特点。比如《宣传鼓动集》中辑录的那首《沟通试验》(Verständigungsprobe)，就将"无产阶级"这个词的德文字母拼写，分解写成"党、革命、十月、列宁、统一、托洛茨基、工人阶级、革命、国际、行动、事实"等诗句，[①]将诗歌当做政治 ABC 的启蒙教育手段。

作为60年代联邦德国诗歌创作出现的"政治化"趋向的另一现象，还有以盖尔德·泽梅尔 (Gerd Semmer,1919—1969)、汉斯·迪特·徐施(Hanns Dieter Hüsch,1924—)、弗兰茨·约瑟夫·德根哈特(Franz Josef Degenhardt,1931—)、迪特·西弗克吕普(Dieter Süverkrüp,1934—)等人为代表的一些流行歌曲的词曲家和演唱家，也在时代精神的感召和鼓舞下创作了许多时代性、社会性、政治性强的歌曲和歌谣，这些歌曲和歌谣或在游行集会上演唱，或在广播电台里播出，直接跟随社会的政治活动浪潮。他们的歌曲和歌谣将社会政治思潮与大众艺术形式密切结合，为60年代联邦德国诗歌的"政治化"增添了一道新的风景。西弗克吕普还利用传统的艺术资源进行宣传，给联邦德国人重新翻唱了当年的"法国革命歌曲"和"德国革命歌曲"。

第八节 "政治化"烛照下的戏剧

一 时代与创作

时代造就文学。20世纪60年代联邦德国出现的社会矛盾，以及国际上动荡不宁的政治形势，造就了文学与时代交融，使文学发挥了巨大

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第355页。

的社会作用。在文学进入轰动社会的年代,德国人素来喜欢的戏剧也自然走进作家视野并走出低谷,迎来晨光,呈现蓬勃的景象。如果说在50年代还鲜有联邦德国作家,特别是年轻作家,在对联邦德国戏剧的推陈出新作认真努力和积极思考,那么在60年代情况则正好相反,激动人心的年代为戏剧的繁荣提供了有利的条件,为敏感、激进、喜欢充当时代弄潮儿的文化人提供了难得的契机,一批有才华的青年剧作家崭露头角,一些以前未涉足戏剧的也在推出戏剧,创作出一出又一出形式新颖的剧作,将50年代曾经流行一时,但其间已在形式、手法、内容上显得老一套的荒诞派戏剧赶下了舞台。

作家对戏剧的重新重视,是因为作家受到时代波澜的推动,要做时代潮流的同步人,他们看重戏剧,是因为戏剧社会影响大、受众面广,能够及时、快捷、灵巧地反应当前事件。在社会"政治化"浪潮中得以冲破政治封锁来到联邦德国的布莱希特戏剧,在舞台上演出获得成功和受到推崇,这也使作家们对20年代德国戏剧注重社会功用的传统有了重新认识,同时主动地寻求和接受布莱希特戏剧的多方面影响。布莱希特"叙事剧"的艺术手法在进入戏剧,布莱希特"教育剧"的表现特征和审美特点在进入戏剧,布莱希特依照一个具体的历史或社会背景来创作戏剧的构思模式在进入戏剧,布莱希特指向解释世界、改造世界的创作原则在进入戏剧,布莱希特倡导的旨在干预现实和激发人们"行动"的戏剧思想在进入戏剧,布莱希特提出的"现实主义不是表现得如何真实,而是所反映的生活的真实"的现实主义思潮也在进入戏剧,总之,对布莱希特的接受是60年代联邦德国戏剧取得巨大成就的一个重要动因,60年代在观众思想上产生震撼力的联邦德国戏剧,即代表着这个历史阶段发展主流的戏剧,都借鉴和传承布莱希特戏剧观念,布莱希特戏剧观念是60年代联邦德国戏剧最主要的精神资源。

主流戏剧是密切连接当前历史、结合当前社会的戏剧。60年代最重大的历史进程和社会生活是声势浩大的社会"政治化"浪潮。结合社会"政治化"动向的戏剧,作家们蹈入社会,干预生活,反映时代精神,紧随社会前进的步伐,配合国际形势,创作了一批很有影响的作品,如彼得·魏斯、罗尔夫·霍赫胡特(Rolf Hochhuth,1931—)、海纳尔·基普哈特(Hainer Kipphardt,1922—1982)、马丁·施佩尔(Martin Sperr,1944—)、

弗兰茨·萨威尔·克勒茨的作品，以及利奥波德·阿尔森(Leopold Ahlsen, 1927—)的《菲莱蒙和鲍克斯》(Philemon und Baukis, 1960)，汉斯·君特·米歇尔森(Hans Günter Michelsen, 1920—)的《钢盔》(Helm, 1965)，马丁·瓦尔泽的《橡树与安哥拉兔》(Eiche und Angora, 1962)、《伟岸高大的克罗特先生》(überlebensgroβer Herr Krott, 1963)、《黑天鹅》(Der Schwerze Schwan, 1964)，汤克莱德·多尔斯特(Tankred Dorst, 1925—)的《托勒》(Toller, 1968)，君特·格拉斯的《平民排练起义》(Die Plebejer proben den Aufstand, 1966)、《此前》(Davor, 1969)，沃尔夫冈·格雷茨(Wolfgang Graetz, 1926—)的《密谋者》(Die Verschwörer, 1968)，汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格的《哈巴那的审讯》(Das Verhör von Habana, 1970)等。这些堪称经典的剧作高度注重社会功能，紧密连接国事、政事、民事，以政治为本强调社会批判，注重社会影响，追求政治效应，寻求政治效果，以自主的眼光审视1945年前的那段德国历史，反映联邦德国当前的社会状况，揭露被人掩盖或隐藏的事实，关心"第三世界"人民的命运，体现了社会"政治化"浪潮下戏剧功能、价值取向、题材选择、内在结构的明显而深刻的变化。[①]

这些著名戏剧的社会性特征和政治性祈向，使它们的作者遭到了一些政治势力和社会势力的攻击，他们被说成是在进行"赤裸裸的鼓动"，这些剧作也被那些强调要将艺术与政治、审美与社会批评分离的具有保守思想的文人，贬为是美学上和艺术上无能的"政治剧"。这些攻击也从一个侧面说明敏锐的思想性是60年代著名戏剧的灵魂，鲜明的政治性是它们的核心。不过，在这里有必要提及的是，在社会"政治化"激荡下变得政治激情十分强烈的作家们，实际上也非常认可"政治剧"的概念。彼得·魏斯1966年在一次讲演中就说："有人提出作家应当远离政治，可是，生活能够避得开政治吗？……谁对我的作品有所需求？我的写作是否能够有助于使地球变得适合于人们生活？这是一个必须面对的关键性问题。"罗尔夫·霍赫胡特也不仅认可"政治剧"的概念，还从理论上对"政治剧"提出了新的要求，"再现总是含有政治蕴涵的现实，

① 如君特·格拉斯一改50年代对荒诞派戏剧的模仿，这时推出的《平民排练起义》(Die Plebejer proben den Aufstand, 1966)，有一个现实的历史背景，即1953年6月的东柏林工人上街游行；格拉斯称他的这部剧作"让两个德国的神庙看守们都很生气"。

不可能是政治剧的任务。政治剧的任务是要营造一个新的(现实)来抗衡当前",要求以政治为本的戏剧不仅要反映现实社会,而且还要融入社会理想,为人们提供一个理想的社会未来。

为了更好地配合时代精神,反映社会变动,传达政治见解,再现重大事件,作家们还不断寻找与之适应的最佳艺术方式。由此开创或重新发掘出来的"文献剧"、"宣传剧"、"工人剧"、"时事剧"、"街头剧"、"大众剧"等一系列剧种,十分灵活、开放、主动、迅速,[①]充满社会性、思想性、政治性,题材尖锐,参与社会斗争,[②]关注社会热点问题,表现大众的情绪,给60年代的联邦德国戏剧画廊增添了许多令人难忘的新形象,做到了许多以前人们认为戏剧不能做到的事,产生了许多以前人们无法想像的社会效果。

二 "文献剧"

"文献剧"(Dokumentartheater)是60年代联邦德国新型戏剧中对政治直言不讳、对社会尖锐批判而极具冲击力的一个剧种。这种戏剧被称为"文献剧",是因其表现内容与文献的真实性有关,有一种天然的因对真实材料依赖和利用而非同一般的真实视角,有以真实或者原始材料(史料性文献、记录、记载、文件、信件、报道、证人陈述、法庭记录、备忘录、有依据有来源的事实等)为构思条件和创作基础的鲜明特征,[③]有史

① 如联邦政府颁布《紧急状态法》后,马克斯·冯·德尔·格吕恩立即写了《紧急状态》(Notstand oder Das Straßentheater kommt, 1968)一剧,作为针锋相对的反应。

② 如在游行或集会上演出的"街头剧"的一个重要作者彼得·舒特(Peter Schütt),在其著名的《民主的反对派之任务与文化政治行动》(Kulturpolitische Aktionen und Aufgaben der demokratischen Opposition,1968)一文中就这样写道:"一如既往,'街头剧'是反对派拥有的惟一没有受到审查的日报……在统治者想要堵塞人民视听的时候,那开放的街头和广场,就是启迪人民的最后的学校。"舒特被人称为"正统的左派",主张对晚期资本主义社会语境中的文学进行改造,使其成为"民主的艺术",能够发挥争取和捍卫民主的社会政治功能。其"街头剧"代表作是《反抗吧,工友们!》(Kampnagel lehrt euch: Arbeiter wehrt euch,1968)。

③ 对"文献剧"发表了许多理论思考而有"文献剧"倡导者之称的彼得·魏斯对此定义说:"文献剧是一个报道性的戏剧。备忘录、文件、书信、统计数据、股市行情、银行和工厂企业年度报告、政府声明、讲演、采访、社会名人的谈话、报刊和电台的新闻报道、照片、记录片以及当前社会生活中的其他种类的证明材料都是文献剧的基础。文献剧摒弃任何的虚构,采用的是真实的材料,对其内容不作变更,在形式上予以加工后通过舞台演出的方式再传播出来。"

海钓沉、反思过去、力求在历史与现实之间进行新的思考和发现的显著特点。[1]这些特征和特点,在60年代动荡的社会和国际形势背景前,使它成为文学"政治化"的一个先导,使它成为社会斗争的一个重要手段。"文献剧"虽是一个与社会政治生活和浪潮息息相关的特殊戏剧形式,但并非是社会"政治化"时代的新创,其实在30年代德国文学中就已经出现,[2]在60年代作家们普遍认为舞台上的虚构不能使人真正有所感触和在意,只有展示无可争辩的历史或现实,才能深深触动人们的灵魂,在这种情况下又获得了复兴。

60年代的"文献剧",[3]在题材选择和处理上显示出对社会影响与价值的独到和准确的判断,给人一个深刻的印象是仿佛刻意在不被人注意的角落里翻拣被尘封、遗忘或被篡改的历史,专门从不被人提起的文献史料中寻找、发现被人有意无意地隐藏或掩盖的事件。作家站在社会的前列面对社会和政治生活中的敏感点,目力独到,思想深邃,有喻世明言之意,无哗众取宠之心,对揭示出来的世态或者灵魂从政治、道德的层面上进行新的追究,鞭挞丑恶,褒扬美善,烛照被遮蔽的真相,指认不该被扭曲的道德,擦拭永不可玷污的良知,针刺麻木的神经,挑衅固定的秩序,让人们在受到去伪存真的震撼中产生深沉的思考。剧作表达作者深受时代精神的感召和对社会使命的承担,其作用和效果主要在于其思想上的力量,在于对社会政治激情的调动,以及对公理、公正的向往与追求。[4]

① 用有影响的创作者之一的汤克莱德·多尔斯特的话来说是在使"材料获得新生"。

② 弗里德里希·沃尔夫(Friedrich Wolf)、埃里希·米萨姆(Erich Mühsam)、埃尔文·皮斯卡托(Erwin Piscator)等人的作品;以卡尔·克劳斯(Karl Kraus)的《人类的最后日子》(Die letzten Tage der Menschheit,1918/1919)最为著名。

③ 除了本节中后面将逐个介绍的外,20世纪60年代著名的"文献剧"还有汤克莱德·多尔斯特的《托勒》、君特·格拉斯的《平民排练起义》和汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格的《哈巴那的审讯》。

④ 另一方面,由于在对材料的选择和处理中直露出来的政治性色彩、倾向、意图和意识,"文献剧"的作者常被攻击者指责是在滥用艺术的名义搞政治宣传,或者抨击说"文献剧"反映的并不是真实的历史,而只是在新的历史语境中作者对历史材料的特定的新的感悟和评断。也有批评者客观地分析指出:"文献剧"的艺术构造存在着"文献"与"戏剧"的矛盾,不以细腻和生动见长,有空洞与生硬之嫌,作者的创作冲动更多的在于对敏感"问题"的揭示和反映,缺少对艺术的更为细致与热切的关心;由对"问题"的发现所撩拨起的激动与兴奋,使作者忘却了对人物进行富有质感与力度的塑造,使戏剧失去了它的大部分艺术内蕴。

（一）彼得·魏斯与“文献剧”

彼得·魏斯是20世纪60年代联邦德国“文献剧”的一个代表性作家。60年代中期写下的《文献剧记载》(Notizen zum dokumentarischen Theater,1966)，对“文献剧”的结构形态、美学特征、反映内容、表现方式、社会意义、追求目的、艺术价值、所面临的矛盾和问题等作了许多思考。两年后他将这些思考整理发表的《材料与模型》(Das Material und die Modelle,1968)，为“文献剧”提供了完整和重要的理论构建与阐释。魏斯认为，作家应有社会责任和使命意识，戏剧应当关注现实，揭露真相，追求真理；过问政治、干预生活、改造世界的戏剧，应当回避任何形式的虚构，作家要从文献资料中选取素材，创作时所要做的仅仅是将“真实的材料文献化”而已；由此产生的“文献剧”并不丧失其艺术性，仍然是一个艺术的作品，因为它“展示的是经过筛选的材料”，这个“筛选”的过程就是一个艺术上的加工和处理过程；经过剧作家用理性精神对真实材料进行摄取、筛选、压缩、拼贴、组合的“文献剧”反映的“往往是社会性的或者政治性的主题”，从本质上看是一个反映社会真实生活的“模型”；这个“模型”要求切近当今，要对“当今的社会事件”作迅速的反应，“要求说明真相”；它的价值和意义在于它是对实际在为当局的文化政治意图服务、却声称是在传播客观事实的大众媒体的一个抗衡和对抗的力量。①

魏斯出身于柏林附近的一个犹太商人的家庭。纳粹上台后，1934年随家人先流亡伦敦后流亡捷克斯洛伐克，1939年希特勒军队入侵捷克之前又辗转瑞士流亡到瑞典，在那里生活下来，1945年加入瑞典国籍。魏斯对绘画艺术很感兴趣，1936—1938年曾在布拉格艺术学院就学，后来在瑞典曾举办过多次画展。多才多艺的他还当过电影艺术家，在斯德哥尔摩担任电影导演时拍过实验性影片和记录片，对文学也十分喜爱，从1960年起专事文学创作，走上自由作家的生涯。②最早是用瑞典语写

① 对于自己的“文献剧”，魏斯也有评价，说它们的特点是“具有不同力度的批评”，即“批评遮掩真相，批评篡改真相，批评对真相的谎言”。

② 在谈到文学对自己的人生价值和意义时，魏斯说，通过创作，“我认识了自己，认识了所生活的这个世界。写作使我自己教育了自己，还使我自己培养了自己的政治头脑。我发展成为一个作家，得到了去影响他人的可能性”，表示文学对于他是要追求影响他人的社会价值。

作,50年代开始改用德语写作,在德国发表,由此确定了自己的文学地位。早期叙事作品《马车夫身影》(Der Schatten des Körpers des Kutschers,1960)、《告别双亲》(Abschied von den Eltern,1961)、《逃亡点》(Fluchtpunkt,1962),深深印有作者的人生经历和生活体验的痛苦烙印,叙事细腻,主要表现的是在一个荒谬混乱、充满敌意的世界里时刻感受的孤独、飘零、寂寞、不安,以及对自我的急切寻觅。早期剧作《有客人之夜》(Nacht mit Gästen,1962)等,并未产生过较大的影响,直到1964年4月29日在柏林首演的《马拉与萨德》,[①]才给魏斯带来了声誉。

这部"文献剧"气势恢弘,场面宏大(全剧三十三场),色泽浓烈,在表现方法上对先锋性、实验性广泛采纳,运用了舞蹈、音乐、歌咏、哑剧、歌剧、灯光、道具、服装、古希腊悲剧、布莱希特叙事剧、荒诞剧、形体语汇、摄影投影、现代美术等诸多表演形式和审美因素。这部"全方位"(Totales Theater)的戏剧,令导演们感到形式新颖,纷纷跃跃欲试,整台戏有戏剧、歌舞、音乐剧等多种元素时而交错、时而重叠、时而和声,令观众们感到耳目一新而拍手叫好。剧作结构上分成两幕,构成剧情历史背景的是血流成河的法国大革命时期和拿破仑统治时期,但剧作不注重对胜利或失败的历史场面再现,而是将马拉与萨德之间的思想冲突放在中心位置,通过他们的争论将"极端的个人主义与政治和社会革命理想之间的冲突"(魏斯语)寓于其中,表达对人的历史选择的深刻思考。马拉是法国大革命的积极分子,是追求人类共同思想的代表。萨德是他的对立面,是极端个人主义者和历史虚无主义者的代表;他们在剧中的经历、思想和言论皆有据可查,与文献史料相符。这两个性格鲜明的人物之间互不相让的辩论在剧中没有结果——它们的意义在于启迪观众对当今世界和社会进行思考。剧情艺术结构中的三个时间层面构成三条线索,犹如一出"戏中戏"断裂了历史的时间概念:拿破仑复辟时期的1808年,法国沙朗东疯人院的病员在萨德的组织下表演在1793年发生的历史事件,这些事件立即让人联想到20世纪的60年代。

① 该剧剧名全名很长,叫做《对让·保尔·马拉的追踪与杀害,沙朗东医院病人剧团演出,德·萨特先生导演》(Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anteilung des Herrn De Sade);1964年第一次出版,第二年经作者修改再版。

在60年代联邦德国社会"政治化"的波澜中，魏斯很快就做出了选择，表明了自己的政治态度和社会理想，这就是对社会主义社会的人类未来的信仰。1965年10月19日在西德和东德十五家剧院里同时举行首演的剧作《调查》(Die Ermittlung. Oraturium in elf Gesängen, 1965)，就含有社会主义的世界观。这部被誉为60年代联邦德国文学中的当然代表的剧作使联邦德国"文献剧"取得了"突破性成就"，将其发展推向了一个高峰，其创作要从1964年在法兰克福开始的对当年奥斯威辛集中营纳粹警卫队的审判谈起。这个在世界上引起广泛注意的审判，魏斯也非常关注，不仅特地前去旁听了整个庭审，还抽空参观了同时举办的奥斯威辛集中营罪行展。作为一名当年被迫四处流亡的犹太人，魏斯一直对整个犹太民族遭受的苦难、迫害和屠杀义愤填膺。陈列馆展示的纳粹罪证让他再次想起自己的人生遭遇，备感毛骨悚然，怒火冲天("这个地方曾经也是为我设置的，我只不过是有幸逃脱了而已")。这次审判使联邦德国公众第一次较为全面地了解了骇人听闻的法西斯集中营的罪行，但是这次审判暴露出来的对纳粹德国那段历史处理得不坚决、不认真、不彻底的情况，更加促使魏斯决定要创作《调查》一剧，他要揭示真相，以激发社会的正义感。

《调查》以对当年奥斯威辛集中营十八个纳粹分子的审判为线索，剧本中没有任何的导演提示，从内容上看是文献性的，除了使用旁听记录外，还使用了大量的其他文献资料，对证人和被告人的话语几乎是全部原文引用，整体上是一部揭露性的合成剧，从艺术形式上看是一出组合式的"清唱剧"，[①]以十一曲有一定音步节奏规则的叙述性"组歌"，再现控告和辩护、陈述和发言、提问和应答等审判程序，叙说法西斯政权在集中营里对犹太人进行肉体消灭的过程，展示个人命运，揭示善良与丑恶，联系历史与当今：

证人三：我自己

　　　　仅仅是因为这天晚上发生了焚人炉堵塞

---

① "清唱剧"本是一种用来传达《圣经》中关于耶稣受难内容的传统表现形式。魏斯用"清唱剧"来表现罪恶的纳粹集中营，是要人们永远记住犹太民族的受难史。

的偶然
而逃过了毒气
从焚人场回来的路上
在一旁行走的医生
听说我也是个同行
于是将我要来，当他的助手

这平静而安详的陈述，让人不由得感到还活着的幸存者伤口仍在阵阵作痛的凄凉。但受害者的苦难命运并未唤醒当年刽子手的良知。戏剧结束时，在用第十一曲“组歌”揭露了集中营的四十六个焚人炉二十四小时内焚烧了三千人后，魏斯表现的是第一被告人（当年奥斯威辛集中营最高军官的副官）所作的最后陈述，以及审判厅里出现的反应：

今天
我们的民族
又已经重新崛起
拥有领导地位
我们应该关注别的事情
而不是接受
早就应该被视为
已经过了时效的
指责
所有被告人爆发出一片掌声。

《调查》需要演出三个小时左右，台词中几乎每一句话，都是在法兰克福审判中有人陈述或者表述的原话。这部剧作以此无可争辩的事实，再现历史，控诉纳粹罪行，揭露大工业集团在纳粹对犹太人实施集体大屠杀中扮演了帮凶角色，表明当年参与犯罪的一些人在今天并未受到应有的惩罚，展示社会的麻木态度使奥斯威辛集中营的存在成为可能，暗示今天的联邦德国社会若不认真反思历史也有可能做出当年纳粹所做出的那些骇人听闻的事情，揭示法西斯主义的实质是资本主义制度

的最丑恶的表现形式,[1]因此在社会上激起了强烈的反应。用首演导演,德国著名戏剧导演埃尔文·皮斯卡托(Erwin Piscator)的话来说:"这是一出构建在真实——已经是历史的真实或者仍还是现实的真实这里不论——的基础上的文艺作品,符合戏剧的艺术要求,从内容上看还达到了此前的戏剧文学从未达到过的程度:现实性和社会政治上的爆炸性。"

在创作了《调查》之后,魏斯又创作了《卢西格尼亚的稻草人之歌》(Gesang vom Lusitanischen Popanz,1967)、《莫金特先生是怎样被消除苦难的》(Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde,1968)和《谈谈越南》(Vietnam Diskurs,1968)等,这几部具有浓郁政治倾向的"文献剧",[2]表现"第三世界"人民的革命运动,声援"第三世界"国家的反帝、反殖武装斗争。魏斯在这几部剧中仍然注意艺术手法的广泛实验,如《卢西格尼亚的稻草人之歌》是一出歌剧,《谈谈越南》是一部集哑剧、电影、舞蹈、歌咏等多种艺术元素于一体的"全方位"的戏剧,再一次体现了作家对审美艺术的追求。[3]

(二)霍赫胡特和基普哈特的"文献剧"

60年代联邦德国"文献剧"中的另外一部名作是罗尔夫·霍赫胡特的《基督的代表》(Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel,1963)。[4]这部戏剧尚未搬上舞台就因题材和思想上的尖锐性、挑衅性、破坏性和

---

① 这是作家基于社会主义世界观对法西斯产生根源的认识。

② 《谈谈越南》的剧名全名也很长,叫做《谈谈在越南的长期解放斗争的历史与过程,作为被压迫者反抗压迫者的武装斗争的必要性的证明,以及谈谈美国试图消灭革命基础的企图》(Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Vietnam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowei über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten)。

③ 接下来,魏斯开始在历史题材中寻找现实时代和社会生活的折光,在创作了《流亡中的托洛茨基》(Trotzki im Exil,1968)后又推出了《荷尔德林》(Hölderlin,1971)。《荷尔德林》追随当时社会上兴起的对荷尔德林重新认识的思潮,但作家的主观意图显现得太浮露,把荷尔德林表现成一个革命的理想主义者,甚至是马克思主义先驱,引起了极大的争论。

④ 从1963年首演后到1972年,该剧还曾在世界上二十六个国家六十多家剧院上演,使得联邦德国"文献剧"声名远扬。

爆炸性而引起了许多关注。1963年5月20日由埃尔文·皮斯卡托执导在柏林自由人民剧场首演，在文学界和社会上引起反响，其强烈程度是1945年以来还从未有过的。从联邦德国国会议员到罗马教皇保罗六世，从哲学家到史学家，从专家学者到社会上的普通百姓，都在围绕戏剧提出的问题进行激烈争论；在瑞士还有人上街游行。

此时的霍赫胡特，还是一个名不见经传的三十岁左右的年轻作者，在一家出版社担任文字编辑。社会上一切激动、愤懑的争执，都是因为他在《基督的代表》中整理、处理和运用了大量的历史文献资料，将人们认为已经过去了的、极不愿意再次提起的纳粹德国的那段历史重新发掘出来，其中最具刺激性和爆炸性的是指责罗马天主教教皇皮乌斯七世在二战期间出于教会自身的政治利益和经济利益，对法西斯政权"彻底解决犹太人问题"的方案，即对犹太人实施集体屠杀，采取了容忍的态度，认为天主教会和罗马教皇对犹太民族遭受的集体屠杀也负有道德上的罪责，并在剧本中明白交代所依据的文献资料的来源，以便人们翻检、核对，表明题材真实可靠，绝非凭空杜撰。

对教会和教皇进行指责，在60年代初期还是一个打破"禁区"的惊人之举，因此霍赫胡特的剧作产生了强烈的社会反响。不过，《基督的代表》还不是后来其他作家所创作的那种"文献剧"。霍赫胡特的剧作与众不同之处是他在历史真实的框架内，对戏剧人物和故事情节进行了一定的艺术虚构，安排了神甫冯塔纳和纳粹军官格施泰因这两个人物，他们为使犹太人免受屠杀做出了牺牲，通过这个情节来说明个人在历史面前是可以根据自己的道德与良知做出善或恶的抉择，由此主题进一步深化了。在戏剧结构和表现艺术上，《基督的代表》分为五幕，用无韵和自由韵诗体写成，并依照席勒的悲剧范式来塑造剧中人物。

1965年，霍赫胡特发表了《阶级斗争并未结束》(Der Klassenkampf ist nicht zu Ende)一文，在文中他说，公正地对私有财产进行再分配，是保障人的自由发展和避免社会革命的前提条件，他的看法又一次激起了社会强烈的反响，支持和反对者的争论沸沸扬扬。霍赫胡特后来的戏剧也常常激起轩然大波：如谴责二战期间英军飞机对德国平民毫无军事意义的狂轰滥炸的《士兵》(Soldaten，1967)，对社会上无家可归者的生存关注的《助产士》(Die Hebamme，1972)，激烈抨击资本主义制度、主张

私有财产再分配的《游击队员》(Guerillas,1970),描写希腊妇女反对北大西洋公约组织军事基地的《吕西斯特拉特与北约》(Lysistrate und die NATO,1972),批评联邦德国政治的陈旧落后、一成不变的《一个爱情在德国》(Eine Liebe in Deutschland,1978),揭露联邦德国司法体制的弊病的《司法人》(Juristen,1980),几乎每一部剧作都因主题或题材的尖锐性而引起一场社会争论,获得的政治效果和社会效应几乎让人不敢设想。[①]

另一个著名的"文献剧"作家是海纳尔·基普哈特[②],他在二战期间曾当兵入伍,从苏联战场回来后上大学学习医学、哲学和戏剧学,获得医学博士学位。1949年曾从西德迁往东德行医,五年后放弃了医生职业而从事文艺创作,在德意志剧院当编导,后来又因不满民德文化政治机构对戏剧的干预,于1959年离开东德返居西德,其代表作是《奥本海默案件》(In der Sache J.Robert Oppenheimer. Ein szenischer Bericht, 1964),这也是一部由埃尔文·皮斯卡托执导首演,上演后轰动一时的"文献剧"。该剧分八个场次,取材于1954年美国国家安全委员会对世界著名物理学家、曾对共产主义思想有好感的J. 罗伯特·奥本海默的审讯。[③]演出场景是华盛顿美国原子能委员会大楼里的一个房间内,演出的基本模式是以对科学家的审判程序为框架,给人的紧张情绪来自剧

① 如英国当局原来决定禁止《士兵》在英国上演,遭到本国人抗议后从此完全撤销了对文艺作品的内容审查。又如无家可归者所面临的非人道处境被《助产士》批评后,联邦德国有关当局开始着手改善避难者收留营的生活条件。再如德国的一个联邦州州长不得不宣布辞职,因为霍赫胡特的戏剧揭露了他当年的纳粹历史。

② 基普哈特在50年代就开始创作戏剧,讽刺社会生活中的官僚主义和死板教条思想的喜剧《迫切寻找莎士比亚》(Shakespeare dringend gesucht,1953),曾获民主德国的国家奖(三等奖)。重返联邦德国后推出的《将军的狗》(Der Hund des Generals,1962),运用了不少布莱希特"叙事剧"手法(歌咏、开放式舞台、演员自报家门、出示原始文件等),表现战争的非人性、非理性和荒谬绝伦,从不同的角度审视必须执行命令的传统价值观念问题,揭示战争是对人的生命、存在、尊严的蔑视的一种特别形式,艺术上已在采用堪称是"文献剧"的基本演出模式——"法庭审判",用法庭上的审判程序为剧情框架,通过法庭上的审判程序将战争期间发生的事情回述出来。

③ 奥本海默因不愿接受氢弹研制任务而被怀疑,从1954年4月12日至5月14日被美国当局进行了四个星期的审讯。

中被告和原告的唇枪舌战，以及美国当时的社会政治背景（麦卡锡主义）。以奥本海默为首的科学家曾为美国制造出原子弹。但当美国在日本投放原子弹后，奥本海默感到自己对日本人民遭受原子弹爆炸的灾难负有道德上的责任，感到自己的科学研究被人用做反科学（“我们生活中的最好时光，都被用来制造威力越来越大的毁灭性武器”），于是不再参与对核武器的进一步研制。而当苏联在氢弹的研制上显得走在美国的前面时，奥本海默便被人指责是间接地支持了敌人，背叛了美国，由当时的美国国务秘书召集主持的一个安全委员会对他进行了审判。

为创作此剧，基普哈特对厚达三千多页的审讯记录进行了细致的审阅，因为处理具有如此敏感性和政治性的题材，对事件的任何不符合历史事实的想像或者虚构都有可能授人以柄，遭来非议。《奥本海默案件》大体上再现了当年对科学家的审讯过程。基普哈特在后记中强调该剧是“一出戏剧，不是文献材料的组合”，强调剧作的艺术性，同时又指出“剧中出现的所有事实都是历史真实”，他只是在“材料的筛选、安排、表述和锤炼”上作了艺术处理，强调剧作追求的是真理。基普哈特让戏剧超越历史事件本身，通过艺术加工对人物灌注了人文思想，提出了科学研究也应当要以对社会和对人类负责的道德良心为先导，而不是以对国家的忠诚意识为主的严肃问题，[①]这和布莱希特的《伽利略传》、迪伦马特的《物理学家》的思想主题可以说是一脉相承的。

《奥本海默案件》使基普哈特一举成名，蜚声国内外。之后的《一笔买卖的故事》(Joel Brand, Geschichte eines Geschäfts, 1965)，反映二战期间用上百万犹太人的命运做的肮脏交易，题材也具爆炸性。

三 “大众剧”

自60年代中期起，以马丁·施佩尔、弗兰茨·萨威尔·克勒茨等人为代表的一些有能耐、有天才的年轻人加入了戏剧创作的行列。他们抓住人们关心社会政治的机遇，抓住观众看久了“文献剧”而希望变换审美欣赏的需求，不失时机地推出了“大众剧”(Volksstück)，使剧坛的面貌焕

① 面对在“思想上的背叛”的指责，剧中奥本海默在最后的陈述中回答说，科学家将“他们的研究成果交给了军方而不思考后果”，难道不是对科学的背叛？科学家们难道不是对政府过于忠诚？太缺乏理性思考的忠诚难道不是对科学的不忠诚？

然一新,“大众剧”很快就赢得了观众的喜爱。

顾名思义,既为“大众剧”,就一定与社会大众有着某种密切的关联,就一定有着能让社会大众从戏剧人物身上看到一些熟悉的身影,甚至看到自己的社会公众性的特点。实际上,这个特点表现在作家的审美观念上,是追求艺术形式的生活化、平民化、通俗化、平实化,不寻求纯艺术美学意义上的高雅,讲究朴素、自然、鲜活、真实,甚至不排斥比较通俗或比较粗俗的自然主义审美因素(譬如生活中的性和欲望),以便让只有一般审美观念的普通观众能够接受、理解和欣赏,但绝不以娱乐观众为目的,而是将思考寓于轻松;表现在作家对题材的选择上,是戏剧表现最普通的底层生活,表现社会普通百姓在现实社会中的生存现实、生活状况、生活处境和精神境遇,反映他们的生活苦涩和奋力挣扎;表现在作家的情感态度上,是戏剧贯穿着一条人道主义红线,同情社会普通人的命运,有一种意在唤起社会的同情心和责任感,使得小人物或弱势群体的生活处境能够得到改善的“底层性”思想倾向。[①]

随着社会上争取权益的斗争日益高涨,“大众剧”的表现题材也在走向多元,还把视点对准生活中的其他矛盾,表现内容十分具有时代特征,因而产生多方面的批判力量,如赖纳·威尔纳·法斯宾德(Rainer Werner Fassbinder,1945—1982)的《意大利佬》(Katzelmacher,1968),反映了这样的社会问题:在只为赚钱和残酷竞争的经济体制的压力下,年轻的工人产生暴力情绪,将心中的郁积在外籍工人身上发泄;[②]海因利希·亨克尔(Heinrich Henkel,1937—)的《擦铁的人》(Eisenwischer,1970),[③]表现的是工厂里的生产环境单调、枯燥、烦闷,对健康有害和异化工人;

① 因此,有人从理论上总结归纳,提出“大众剧”是联邦德国文学民主主义思潮和社会批判现实主义思潮的综合结果:民主主义思潮使剧作家们将历来就不怎么受人注意的社会下层人民收入眼帘,关注他们的生存状况、内心感受和精神形态;社会批判现实主义思潮使剧作家们以审视历史社会的目光注视这类题材,从中感受到一种社会责任,使其成为艺术的表现内容。

② 这位作家的另一出著名的“大众剧”《自由的不来梅》(Bremer Freiheit,1971)是一出历史题材剧,讲述19世纪30年代,一个来自社会底层的妇女为争取自由,进行斗争,而她采用的手段只是投毒,揭示社会使这位妇女处在巨大的困境之中,以致她别无其他选择。

③ 亨克尔是位瑞士作家,作品经常在联邦德国上演。

哈拉尔德·米勒(Harald Müller,1934—)的《半个德意志》(Halbdeutsch,1969),讲述的是来自东德的叛逃者在西德收容所里被怀疑、被监视、被害死的遭遇;[①]盖尔哈特·柯凌(Gerhard Kolling,1942—)的《厂主》(Arbeitgeber,1969)和续篇《斗争》(Die Auseinandersetzung,1970),揭露工厂老板采用各种手段泯灭工人的阶级意识与觉悟;费茨格拉尔德·库斯(Fitzgerald Kusz,1944—)的《愤怒无比》(Stinkwut,1979),讲述一个工人孤独而又徒劳地找一个化工厂讨要说法,揭示社会矛盾。总之,"大众剧"的作家根据自己对生活的判断与思考构建情节,表现人物,揭露问题,明显地体现出要以戏剧"干预"生活的创作意图,"大众剧"因此又被人称做"批判性的大众剧"。

"大众剧"的出现,填补了"文献剧"不能以强烈的生活实感生动而鲜活地反映现实生活的不足。它不仅贴近社会大众,贴近普通人的生活,讲述凡人俗事,而且还有一定的地域气息及文化特色(主要是德国南部巴伐利亚地区方言、俚语、俗语和生活情态),因此还被评论界称为"新型大众剧"。[②]

（一）施佩尔的剧作

在成为剧作家之前,马丁·施佩尔是剧院里的年轻演员,出生在德国南部下巴伐利亚地区,在上学期间和后来在学习表演艺术期间都曾中途辍学,他当过工人,后来到慕尼黑的剧院当一名普通演员,从60年代中期起开始给剧院写剧本,所写剧作既开了60年代联邦德国"大众剧"的先河,同时又形成这个时期"大众剧"的早期高潮。其中处女作《下巴伐利亚追逐场面》(Jagdszenen aus Niederbayern,1966)成为施佩尔的

① 这位作家的另一出比较有影响的"大众剧"《头狼》(Der groβe Wolf,1966),写的是离开社会的青少年团伙的行为。

② 这个"新",从文学史的角度看,是因为20世纪60年代的"大众剧"是对20年代魏玛共和国时期的批判现实主义戏剧的一个重新发掘、继承和革新。马丁·施佩尔表示自己是以弗拉依瑟的作品为学习对象,弗兰茨·克萨韦尔·克勒茨说自己的创作思想尤其受到了霍尔瓦特的影响。这样,60年代的"大众剧"还对德国文学中一个已经失落了的传统有着重新继承与延伸的贡献,因为,若无60年代"大众剧"的出现,这两位魏玛共和国时期的作家及其作品已被社会完全遗忘,如霍尔瓦特的戏剧自从1933年遭纳粹政权禁演后就再也未在德国上演过。

成名作和代表作。[①]

该剧故事发生在1948年德国南部下巴伐利亚地区一个叫莱因吕德的乡村。生活在村里的群体彼此了解,谁都知道谁与谁之间有私生活关系,都很讨厌逃难来的"外来人",都在相互偷听在教堂里的忏悔。大家议论最多的是帮工芭巴拉的儿子阿伯拉姆。阿伯拉姆是同性恋,受到村民们的排斥,成为边缘人。被孤立的他,自己也开始扭曲变形,在遭辱骂时情绪失控将对方扼死。村民们四处追逐阿伯拉姆。故事中虽然有同性恋的话题,但反映的并不是一个伦理问题,因为阿伯拉姆的同性恋在剧中并不具有伦理上的意义,只是表示这个人物的与众不同。戏剧通过村民对阿伯拉姆的追逐场面, 展露人们对于与己不同者的敌视和打击的畸形精神,与马克斯·弗里施的《安多拉》不无相通之处,但令人思考的问题要比所揭示的问题广泛得多。[②]戏剧故事的发生时间在二战后的1948年。这一年在西部德国的三个占领区里实行的币制改革,实际上导致了一年后联邦德国的成立。施佩尔选择这样一个历史年头作为《下巴伐利亚追逐场面》的历史背景,其意是要对国人进行精神拷问,是要人们反思法西斯主义的精神征候是否还在当前的联邦德国社会上继续延伸。施佩尔认为,尽管经历了纳粹德国和战争灾难,但联邦德国的社会政治发展却是在复旧倒退,没有走向一个新的历史开端,人们在意识和行为的准则取向上依然如故,没有变化。因此,他在剧中让人数众多的属于各阶层的人物出场,以表明所揭示的问题不是一个乡村的问题,而是一个全社会的问题。

在创作了《下巴伐利亚追逐场面》后,施佩尔又创作了《朗茨胡特故事》(Landshuter Erzählung,1967) 和《自由的慕尼黑》(Münchener Freiheit,1969)两部剧作,将它们合起来称为"巴伐利亚三部曲",并将其中

---

① 该剧1966年在不来梅首演,一年后被拍成电影,施佩尔在影片中亲自扮演主角。

② 在谈到对《下巴伐利亚追逐场面》的创作思想时,施佩尔说:"通过对下巴伐利亚莱因吕德村村民的表现, 戏剧揭露一个社会群体对于不与它的秩序相融合的元素的排斥……戏剧的意图是,通过对一个刚刚才经历了一场空前灾难的社会群体的行为的描写,揭示存在有可能再次酿成一场新灾难的肥沃土壤。" 这就是说,《下巴伐利亚追逐场面》所要深层揭示的,是社会对于与己不同者的不能接受、不能容忍所表现出来的非人道主义、专制心理、狭隘思想、卑鄙人格和愚昧精神,这是法西斯主义产生的温床。

的故事发生地由农村转移到普通的中小城市，又转移到纷繁喧闹的大城市，从结构到情节，从细节的选择到寓意的可能性，多是以讽刺和反讽的手法试图将联邦德国社会的不同阶段的发展形态展示出来。《朗茨胡特故事》中的故事发生在1957年，通过两个巴伐利亚企业主之间肆无忌惮的竞争，反映经济起飞导致的社会道德沉沦和人际关系的扭曲。《自由的慕尼黑》中的故事发生在剧本创作的两年前，即1967年，剧情内容涉及面广，情节结构比较松散，围绕着对城市土地的投机买卖，揭露在经济利益驱动下的肆无忌惮与政治腐败。这两部戏剧上演后虽然都获得了社会反响，[①]但其程度均不如《下巴伐利亚追逐场面》强烈，原因之一是作者在题材上离开了自己所熟悉的社会环境与生活体验，写了不真实、不熟悉的事，造成艺术感染力欠佳。[②]

（二）克勒茨的剧作

"大众剧"的另一个有影响的作家是弗兰茨·萨韦尔·克勒茨，他的人生、社会和创作经历与施佩尔有一定的相同之处，同样是在下巴伐利亚地区出生，在上学和学习表演艺术期间曾中途辍学，也当过工人，在成为剧作家之前在巴伐利亚的一家剧院当一名普通演员，所写戏剧的故事最初也是发生在德国南部下巴伐利亚地区，后来也将社会背景延伸到了下巴伐利亚之外的其他地区和城市。比起施佩尔，克勒茨更是一个资本主义制度的强烈批评者和反对者，曾经参加过德国共产党，在创作冲动和激情上也显得不可遏制，在不到十年的时间里就写了三十多部作品，有戏剧、电视剧、广播剧和电影剧本，到了70年代中期便已成为当时最丰产的联邦德国剧作家。

克勒茨的早期剧作，如《野兽出没的小径》(Wildwechsel，1968)、《打工在家》(Heimarbeit，1970)、《顽强》(Hartnäckig，1970)、《男人之事》(Männersache，1970)、《米西的血》(Michis Blut，1970)等，关注的焦点对准社会普通人的生存境遇和状况，剧情简单集中，基本上都发生在德国

① 《自由的慕尼黑》到了1971年才举行首演。

② 在完成"巴伐利亚三部曲"之前，在70年代初施佩尔还推出一个剧作《科拉丽·迈耶尔》(Koralle Meier，1970)，这部剧作描写纳粹统治时期巴伐利亚地区的一个妓女的命运，揭露在日常生活压力下的小市民的行径。之后，在1971年，施佩尔在一次事故中脑部受伤，从此再未写出有较大影响的作品。

南部乡村一些社会地位低下的人家，表现角度是切取生活中的极小一角(家庭、厨房、卧室、客厅)。剧中人物生活在社会底层或者边缘，有个引人注意的“失语”特征，即说话时大都语义简单、词汇单调、结构破碎，不能有逻辑地、流畅地表述自己的思想，这从一个侧面反映着他们生存窘迫、个性意识丧失和没有独立思考问题的能力。生活的压力或者遭到的剥削使他们变得性格鲁莽、脾气暴躁，看不到生活前景的绝望又使他们比较容易动怒和暴戾，做出极端举动，如自残、自戕或堕胎。这些人的生存状态是当前联邦德国社会的另一种写照。他们的心态、性格和行为与所揭示的问题融为一体，即使是戏不多的剧中人物，也很有表现普通人生存状态的分量。在戏剧的选材、结构和表现中，克勒茨明显地灌注了自己的情感。他将审美创造视点聚集在剧中人物身上，表现他们在生活压力下的忧虑、挣扎、反抗和叹息，让观众灵魂悸动，艺术地调动他们的情绪，使他们对社会地位低下的普通人产生同情心和怜悯感，思索社会应当对这些人承担的责任。①

四　汉特克的“语言剧”

如同任何时期的文学都有多元共生、多样共存的现象一样，60年代的社会“政治化”浪潮也没有席卷每一个文学人。有时，一个刻意要以自己的个性对抗他人共性的作家，有意识地偏离社会的主潮，展示自己的个性。来自奥地利的青年作家彼得·汉特克就属于这类作家。②

1966年6月8日，汉特克的第一部实验性戏剧《骂观众》(Publikumsbeschimpfung)在联邦德国剧院首演，从此在评论界引发了一股持

① 克勒茨戏剧还有一个特点，即表现“人的健康理性”最后化解了即将导致的悲剧冲突，给人一种积极的理想化力量。

② 如在社会和文学“政治化”潮流走向60年代末的高潮之际，汉特克却显得在“逆流而行”，发表了《我是象牙塔中一居民》(Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms，1967)一文，仅从文章的取名上就可以说在惹人注目地对当时的文学“政治化”倾向表示一种对立的态度。在文中汉特克表白自己的文学观念说，“对我而言，文学一直是认识自己，虽然并未完全认识自己，但比以前更为了解自己的手段”，创作对于他“只有一个主题，那就是使自己变得清晰和更清晰”。进入70年代，汉特克又将先前发表的表述自己文学观点的多篇文章收集成书，仍然刻意取名为《我是象牙塔中一居民》(1972)。

续数年的“汉特克热”。①人们来到剧院，在急于先睹为快的心情中终于等来帷幕徐徐拉开，但见四个没有化妆、身穿便服、不报自己姓名的人，在扩音器送出的流行音乐的节奏下走上没有布景、没有道具、台上灯光与观众席上灯光一样明亮的空荡荡的舞台，面对台下感到无比惊愕的观众，用朗读戏剧台词的那种抑扬顿挫的语调宣布他们不是“演员”，来到台上不是来“表演”，而是来“说话”。在随后开始的“说话”中，这四个人轮流数落着观众，剖析着戏剧，把观众习惯的通常观剧模式作为同社会标准相类似的规则来揭示，同时模仿着观众在看戏时对台上的演出发表议论时所惯用的一些话语与表情，而且果真对台下的观众发出“骂”声：“你们这些丑陋的家伙，/你们这些呆子傻瓜，/你们这些迟钝的蠢货，/你们这些可怜的笨蛋，/你们这些甘心让人扇耳光的软骨头，/你们这些情愿挨打被取乐的贱货，/你们这些目瞪口呆无所事事的白痴。”②整个“演出”结束时，扩音设备的喇叭里还传出观众平时看戏时的拍手、叫好等声音的录音。

《骂观众》完全颠覆了戏剧传统，在形式、手法、结构、内容、审美上完全摒弃了传统戏剧的游戏规则，既无情节和场次，也无人物和冲突，既无事件和对白，也无巧合和解释，既无戏剧性和必然性，也无时空安排，可以说属于一种彻底的“反戏剧”性质，彻底打破了舞台与观众之间的传统空间定位，把台下观众对台上演出的反应颠倒过来作为台上的“演出”部分，让兴冲冲前来看戏的观众听到的是自己的陈词滥调，看到的是自己的通常行为，完全是在用戏剧的形式在解构、拆毁、破坏戏剧自身。人们惊愕之余，这才注意到作家对这部剧作有个副标题称其为“语言剧”(Sprechstück，又译“说话剧”)。

仅从字面理解，“语言剧”是以描写、表现、探讨、思索、反映“语言”为主，是为“语言”而写，是最大限度地给“语言”以空间，让“语言”居于中心、展示自身的戏剧。汉特克对自己的开创之举也有不少说明，他说“‘语言剧’不想搞革命，只是想引起注意”，“语言剧”不是“用图像的形

① 据不完全统计，仅在1966年至1969年期间，在联邦德国和其他德语国家文学刊物和杂志上发表的评论彼得·汉特克的文章就有一千五百篇左右。

② 参见《骂观众》，彼得·汉特克著，马文韬译，载《世界文学》2002年第1期，第190—191页。

式表现世界，而是用语言的形式表现世界，所表现的也不是一个外部的世界，而是一个语言自身内含的世界”，提醒人们对“语言剧”不仅要有彻底的反叛陈规的审美心态，而且还要有能够认识语言现象的文化品位。[①]值得介绍的是汉特克在“语言剧”中寄寓的“不破不立”的社会启迪思想。汉特克认为，文学的社会政治功能并不在于作品一定要有社会性、政治性的内容，用文学的形式直接过问政治、干预生活反倒是一种框定、做假，并不能产生效果；文学的社会政治任务应当是刷新人们对于世界的习以为常的经验与感觉，譬如启迪人们认识到社会上存在的“自然而然”的现象，都是一些人为的约定俗成的现象，都是一些由“决定着秩序的戏剧规则(Dramaturgie)”所使然的现象；文学是可以培养和训练人们这种认识世界的能力的，关键在于文学为此所采用的方式和方法；这些为此采用的方式与方法的实质就在于文学若要揭示“外部世界的每个现象都拥有其戏剧规则”，就必须将这个现象与“‘其’背后的戏剧规则分割开来，而用另外一种扰乱性的规则来表现这个现象”，也就是说，当存在于现象背后的秩序遭到破坏时，人们就能清楚地认识到这个秩序的原来存在。汉特克认为，即使是通常意义上的“现实主义”文学，也具有由其社会契约性的“戏剧规则”所造就以及所固定形成的结构体系，由此对人们的意识思维也在起着操纵、统辖、限制、匡正的作用，如在通常的制造幻觉的戏剧里，演出就是将观众带入虚构的故事情景之中，使他们由此脱离了社会现实(舞台上演出的“每个故事都使我忘却了自己，忘却了社会”)，因此要用反规范的“语言剧”来颠覆人们习以为常的戏剧，引起观众对于自身在剧院中的角色的注意。在这个层面上，可以说《骂观众》具有改造观众经验结构的意义。

汉特克以“语言剧”的形式追求语言“本位”，对此评论界评论颇多，有的把它放在60年代西方青年反对一切权威和规则的反抗思潮中去观察，有的从汉特克从维特根斯坦那里接受来的语言批判哲学上寻找思想资源，有的把它看做是汉特克对当时社会上文学“政治化”倾向的一个蓄意挑衅和冲击，有的指出这是奥地利“格拉茨文学社”的作家们

① 1972年，汉特克将自己有关“语言剧”的文章收集成书，书名仍取名为《我是象牙塔中一居民》。

进行语言探索的表现，有的对此赞同，有的对此反对。汉特克在《骂观众》之后又创作了《预言》(Weissagung，1964)、《自咎》(Selbstbezichtigung，1965)、《呼救》(Hilferufe，1967)和《卡斯帕尔》(Kaspar，1968)等几部"语言剧"，继续表现这样的主题：语言自身就是现实本身，一切问题最后都是语言问题，语言使个体丧失个性，被社会化，被占统治地位的体制吞噬等。在这几部剧中，《卡斯帕尔》是最为著名和常演的一部剧，讲述的是主人公卡斯帕尔为了进入社会，找到自己的身份和社会地位，开始学习语言，而当他最终掌握了语言，并成为理性的、符合社会道德的社会人时，他的自然本性也被肢解，他被分裂成六个同样的形象，失去了完整的自我，不得不认识到"在学会第一句时我就掉入了陷阱"，[①]以此揭示社会先已形成的语言对人的思想意识的影响，深化语言批判。汉特克不信赖语言，力图打破语言的条框，却善于利用语言来表现对天生经验的理解。他的"语言剧"创作虽说取得了成功，但其潜在的挑衅性和试验性也很快穷尽，总体上只取得了昙花一现的效果。

第九节 当前社会关怀小说

一 不变的精神

20世纪60年代，美国和西方文化市场上骤然吹起了一股股求新求变之风，出现了种种摒弃华贵高雅、消解通俗与严肃文学之间界限的"反艺术"文化骚动，这种文化骚动异彩纷呈，体现了个性和社会发展的多种要求，给文学发展与价值选择提供了多种可能与保证。与之呼应，受其鼓励，联邦德国的文学家们也积极探索新的道路、新的风格、新的笔法，竭力行使艺术创作话语行为主体的权力，给小说的写作不断拓展出更加宽阔的艺术空间。文体在不断繁荣、兴盛的小说，从艺术哲学的审美高度进行观照，已是一种与历史思潮紧密联结的有意味的形式，它的叙事变化，模式裂变，多元角色的第一人称叙述视点，时空自由设置和自由叠现，意识可以任意流动，对事件的次序不是按照时空次序的观

① 参见《彼得·汉特克通向自我和世界图像的神圣之旅》，陈民著，载《当代外国文学》，1999年第2期。

念，而是依照主人公的印象大小或者感受程度的强烈来安排，作家在文本中穿插带有很大主观随意性的自由议论或者联想，在直接内心独白与间接内心独白之间迅速转换，完整与不完整的词与句子的运用，跳跃的与割断的词组和句子的架构，词的任意组合和搭配——它的手法创新与语言革命以及新的空间形式的营建，在一定程度上实实在在地昭示出60年代是个不肯安分守己、循规蹈矩的年代。

不肯循规蹈矩的艺术追求，又与向社会的现有秩序、权威发起挑战、冲击的历史思潮相通。60年代是联邦德国人社会政治意识高度觉醒和萌发而走向"政治化"的年代，最大的精神特征是"造反"。社会的动荡和矛盾的加剧以及国际上的风云变幻要求文学做出相应的反应，改良社会的艺术价值的理想要求文学承担起现实的责任，在全社会的"政治化"时期人们也普遍倾向于文学的当代意识，期待它发挥出社会政治功能，因此，现实主义乃是60年代最具代表性的联邦德国叙事文学作品各种审美艺术方式背后的总体精神。这是一个迄今在联邦德国文学发展的过程中与各个时期的重要小说结伴而行的不变的基本精神，表现在战后年代，是小说怀着劫后余生的庆幸和眺望未来的兴奋与迷惘在倾吐、呼叫和呐喊；表现在50年代，是小说本着"不顺从主义"立场揭露"经济奇迹"社会的虚假道德，频频回顾纳粹德国的兴起和覆灭，要求严肃反思过去；表现在60年代，是小说特别是长篇小说怀着浓重的忧患意识一头扎进联邦德国的当前社会，以敏锐的眼光考察四周环境，观察正在运行的生活，审视政治，指陈问题，暴露弊端，揭露矛盾，从理想的角度评判现象，消除蒙昧，修正偏见，以理性的激情对变革作一种政治、道德的想像，告诫人们吸取教训，不让历史悲剧重演，呼唤世界和平，呼唤社会公正、人道和进步。

乌韦·约翰逊的《两种观点》(Zwei Ansichten，1965)、沃尔夫冈·希尔特斯海默的《季塞特》(Tynset，1965)、阿尔弗雷德·安德施的《艾弗莱姆》(Efraim，1967)、鲍尔·沙吕克的《堂吉诃德在科隆》(Don Quichotte in Köln，1967)、汉斯·艾里希·诺萨克的《德·阿尔特兹》(Der Fall d'Arthez，1968)等是60年代联邦德国小说中的名篇；海因里希·伯尔、君特·格拉斯、马丁·瓦尔泽、西格弗里德·伦茨等人经过50年代的辛勤耕耘和艰苦磨炼，走出了初出道时模仿借鉴他人的阶段，找到了自己的风格，锤

炼了自己的语言,在50年代末的时候就在文坛和读者心中确定了自己的位置与知名度;在60年代初出现了以马克斯·冯·德尔·格吕恩(Max von der Grün,1926—)为著名代表的"多德蒙特六一社"(Die Dortmunder Gruppe 61),在60年代末出现了以汉斯·君特·瓦尔拉夫为重要代表的"工业题材文学社"(Werkkreis Literatur der Arbeitswelt),这些作家的创世作,在60年代联邦德国叙事文学的创作中最具代表性。它们的最具代表性在于它们用不同的手法试图通过文学对改良社会、促使进步发生作用,在于它们是对现实主义精神的高扬与深化,给联邦德国叙事文学大大增强了时代所要求的社会性与思想性,在于它们代表着联邦德国叙事文学在国际上的艺术风貌和精神实质,使之在世界文坛上获得"这就是联邦德国文学"的定位标记,表明现实主义精神是60年代联邦德国叙事文学的重心支撑和时代光彩。

现实主义是60年代联邦德国小说的一种基本精神,在60年代中期前后出现的"科隆派"(Kölner Schule)作家的作品,也是60年代联邦德国文学现实主义大厦的一个构建部分,尽管这里对现实主义的理解和价值追求不尽相同,或者还大有差异。同时,人们重新回忆30年代在布莱希特与卢卡契之间进行的那场实际上是关于现实主义问题的"表现主义问题争论",围绕着"什么是现实主义"、"创作中对现实主义可以有哪些表现方式"、"什么样的现实主义理论倡导最具有说服力"等话题对现实主义文学展开了讨论,[①]这也从一个侧面表明现实主义思潮在60年代的联邦德国文学界涌动不止。

二　时代批评与反思主题的新收获

(一)伯尔和格拉斯

在《法兰克福讲座》(Frankfurter Vorlesungen,1964)中,海因里希·伯尔谈到自己的文学理念和价值意识时说,文学"显然是只能选择被社会宣布为是废物,宣布为是废料的为对象",进而,文学的任务是要"表现那些被社会当做是废物来对待的人的崇高品格"。这里的"废物"或"废料"(Abfall)一词,在伯尔的美学思维词汇中有两层含义,一是指被社会

① 如这个时期发表在《论据》(Das Argument)杂志上的众多文章。

鄙薄、歧视、冷落、排斥的人;二是指这些人对社会的现有机制、规则、伦理、道德的拒绝态度。两者合一,构建起贯穿整个伯尔小说的基本审美模式。社会上公众群体中的一般人、普通人、边缘人或弱势的个体,在伯尔的50年代作品中不仅仅是受作家关注和同情的对象,而且换个角度看也具有叙事策略的意义,是作家用来揭发真相、戳穿虚假、讥诮伪装的英雄。这种写作方式被伯尔保持,并带进了60年代的创作:《小丑之见》(Ansichten eines Clowns,1963)中的那位人生舞台上的流浪儿,没有社会完整性和稳定性,但是拥有自己的思想逻辑和行为准则的汉斯·施尼尔,就是这样一位人物。

这个第一人称叙述者施尼尔,因不堪忍受庸俗虚伪的家庭环境在二十一岁时离家出走,选择了一个四处流浪的艺术家的道路。在教会上层人士的怂恿下,一个已经同居了五年的名叫玛丽的姑娘离他而去。他在一个晚上带着受伤的膝盖和空空的口袋回到在波恩的住所,拨通电话与家人和所认识的人长长地通话。他需要钱和四下打听离他而去的玛丽的下落。所有的电话都未给他带来希望。他没有得到经济上的资助,但得知玛丽已与他人旅行结婚到了罗马。父亲来访,但也不欢而散。十分富有的父亲表示愿意支持儿子接受“正规”的艺术教育,称儿子目前选择的生活对他来说是不能带来收益的,儿子则拒绝了父亲的提议,坚持要走自己决定的路。这样从回到住所里约过了三个小时后,施尼尔又离开住所来到了火车站旁。他装扮成马戏团里的“小丑”模样,手拉小提琴,面前摆着乞讨帽开始乞讨。他要靠路人的施舍来维持生活。他站在那里等候玛丽归来,要重新开始对她的追求。

《小丑之见》的全部情节在时间流程上只有三四个小时,在内容上却涉及了包括第二次世界大战前后在内的许多方面,采用的主要是倒叙、回忆、独白、对话、电话等表现形式,给读者提供了一个认识施尼尔作为一个社会边缘人的生活片段、生存体会和主体意识的独特文本。施尼尔所选择的生活方式是对个性自由的捍卫,为此对所有的社会、家庭、政治和宗教上的限制、规则、规定、禁锢都发起了批评,包括拒绝正式的结婚手续,认为与爱人的结合用不着由“国家”和“教会”来批准,而且真正的爱情也不需要用证书来固定。他的叙述充满了反叛的情绪,不仅暴露了当前一些社会机构的虚伪和卑鄙,暴露了一些自命不凡的人

的灵魂与良知上的虚假和丑陋，还揭示了人们有意遮掩、淡化和缄口不谈的对当年那段纳粹德国历史的责任问题。小说的表层在写一个具有社会反抗意识的人在社会强势压制下的生活，而深层却是通过这个人物的生活对"阿登纳时代"的社会机制和社会关系进行指责。作家就像一位启蒙者，以批判的眼光揭示国家、教会和家庭之间的实质关系，①思索的不是同居生活的社会伦理，而是被人们忽视或者熟视无睹的社会政治保守、复旧的现状。②

60年代中后期，随着社会上"议院外反对派"政治活动的兴盛，联邦德国的左翼作家变得更加"政治化"。这个趋向体现在伯尔那里，是文学创作相对进入幕后，对社会政治的直接发言则进入台前。在这个时期，作家只推出了两部中篇，表现的仍然是从人道主义的批判角度，描写对社会通常价值、规范、准则的反叛和叛逆，描写对传统价值体系中的驯服和顺从观念的拒绝：《离开部队》(Entfernung von der Truppe，1964)将服役的士兵私自脱离部队的行为，提升为是一个值得提倡的勇敢的行动（"急切忠告离开部队"，"开小差是劝告而不是警告"）；《一次出差的终结》(Ende einer Dienstfahrt，1966)以纪实文学的手法，叙述一个服役当兵的青年对联邦国防军颇为不满，在父亲的支持和协助下，焚烧了一辆联邦德国国防军的吉普车，以示对国家权力的抗议和反抗。

伯尔60年代创作的《莱尼和他们》(Gruppenbild mit Dame，1971；又译《女士和众生相》或《一个妇女周围的群像》)，是作家所写小说中的

---

① 伯尔曾说："欧洲文化的发展，受到两种势力的左右，它们统治着我们欧洲人，这两种势力就是国家和教会，他们在一起作业，也相互利用，彼此争夺着。现代的教会已变成政府和政党驯养的工具了，在德国没有一个政党，曾对教会有过认真的批评或指责过教会的不是。一个被驯养着的教会，对国家和政府来说，总可以很好地派上用场。家庭在这两个势力下，只是一种没有感情的工具：为国家培养温驯的公民和战场上的士兵。"(转引自《海因里希·伯尔，一个被切碎了的影像》，黄凤祝编著，生活·读书·新知三联书店，1996年，第110页)从这个角度，可以理解伯尔小说对国家、教会和家庭的不依不饶的态度。

② 由于在一定的社会范围内可谓击中了一定的敏感神经，《小丑之见》发表后在联邦德国遭到教会的非议而引起了一场轩然大波，因此也受到读者的欢迎，发行量在德国就超过百万册，在《明镜》周刊的畅销书排行榜上位居前列，仅在霍赫胡特的《基督的代表》之后。

一部重要作品。书中一个自称是"作者"的叙述人,拜访了所有曾与小说"中心人物"莱尼·普法伊费尔有过往来的人,将所了解到的各种情况写成一个"报道",以新闻调查的手法强化其真实感,向读者描绘了按照自己的个性需求和善良本性生活的莱尼:她在纳粹时代帮助犹太人躲避法西斯政权迫害,在二战期间与一个当苦工的苏联战俘同居并生有一个儿子,在战后曾参加过德国共产党从事宣传活动,又与一个比她小十岁的土耳其外籍工人共同生活等,让读者了解到她是一个充满人性的、本分的、踏实的人。这个具有一种内在的人道主义品格和反传统偏见品性的莱尼,始终有着个人的自我生命感觉和价值判断,所选择的生活因此常常与周围环境产生自然的对立,却又没有明确的社会对抗意识,显然是个在现实生活中并不存在但人们可以设想的乌托邦式的人物。

小说选择这个人物的故事作为叙事的主要内容,所选择的视点也是社会一般人的视点。关于莱尼生活的报道是视点的第一层面,小说在这个人物身上生动地表现了普通人的友爱、友善之情,也进一步体现了伯尔主张的文学思想,即在社会普通人身上发掘真善美的品质和人道主义精神。倡导人性、张扬个性,对人类正义与良知大声讴歌和呼唤,更是作家用来批判现实社会的主要法宝。莱尼的生活中出现过的许多人,构成小说视点的另外一个层面。小说通过莱尼与这些人的"合影"进入历史,横跨社会,不仅反映了德国社会的过去,透视出特定历史期间德国人的思想和性格,也折射了德国社会的今天或明天。其间隐含的思考性启示,既属于历史,也与当前息息相关。总的来说,《莱尼和他们》集中地向人们传达了作家面对历史和现实社会特有的主体立场,集中地表达了伯尔的政治信念、道德观点和美学思想,因此有的评论家说,这是作家迄今创作的一个思想上与内容上的总和。除了思想深邃和情感真切之外,小说在艺术风格上也富于创造,用的是"抽丝剥茧的手法,极灵巧地掌握了引导故事的红线。故事的情节经常由于反思被切断,这就造成了故事中的悬念,就像编织了一些细腻而有象征性的弦"。[①]

在《铁皮鼓》出版之后,君特·格拉斯又发表了《猫与鼠》(Katze und

---

① 参见《伯尔生平与著作》,黄凤祝等编,李毅等译,北京生活·读书·新知三联书店,1996年,第33页。

Maus,1961)和《狗年月》(Hundejahre,1963,又译《非人岁月》)两部作品,将它们同《铁皮鼓》一起称做“但泽三部曲”。[①]两部新作中的故事,主要都发生在作者的故乡但泽地区。其中的《猫与鼠》是部中篇,叙述的是二战期间,一个中学生因长了个大喉结而遭到周围人的嘲笑,他为了掩饰这个所谓的生理上的毛病作了种种努力。小说从一个特别的角度描写了德国人在那个年代受到的心灵毒害和摧残,他们变得思想狭窄,精神贫困,性格扭曲,行为变形,不能判断是非善恶,更不能抵御历史的邪恶力量的裹挟,许多人因此遭受厄运。《狗年月》在结构上分成三“篇”,由三只狼狗作为线索将它们连接成一体,其中的一只还颇有来历,曾经作为生日礼物献给了希特勒。处在这部小说叙事中心的,是生活在但泽的三个少年好友。他们各自回忆、讲述关于他们的故事,从战前年代进入战争时期,一直延展到战后的50年代,从机械化的稻草人穿上纳粹冲锋队的军装,到对“狗年月”(当兵服役)的沉重经历,从战后牵着当年的希特勒狼狗四处报复,到聚集在吉卜赛姑娘燕妮开的酒店……人物众多,事件纷繁,穿插社会批评,充满象征、联想,多侧面、多视角地揭示和反映了纳粹时期法西斯的罪恶和战后德国西部人们在“经济奇迹”中的满足和忘却过去的状况,“俏皮风趣的语言和轻松自如的笔调所包容的是历史的凝重”。[②]

三部曲小说以纳粹德国历史为基点,通过对但泽地区市民生活和社会生活的描写,深入反省和思考那段沉重的历史,以批评的眼光审视当前的联邦德国社会,对其发出严肃的警示。[③]在风格上,《猫与鼠》和

① 格拉斯表示,这三部小说作为一个三部曲有四个共同点:一是从纳粹统治时期德国人的过错问题着眼;二是地点和时间的一致;三是真实与虚构交替;四是作者私人的原因,即“试图为自己保留一块最终失去的乡土,一块由于政治、历史的原因而失去的乡土”。参见《铁皮鼓》,君特·格拉斯著,胡其鼎译,漓江出版社,1998年,中译本序第2页。

② 参见《狗年月》,君特·格拉斯著,刁承俊译,漓江出版社,1999年,中译本序第1页。

③ 1974年,格拉斯在一次接受南德意志电台的记者采访时说,“我写作《铁皮鼓》、《猫与鼠》和《狗年月》的目的是为了粉碎当年就已形成,不,60年代才真正迫在眉睫的那种对纳粹阴魂的崇拜。人们曾经惟妙惟肖地称它为引诱德国人的邪恶势力。人们可以直接想到黑色的地妖,它在黑幕的掩护下悄悄地把原本规矩正直的德国人引向犯罪。不仅仅是我们这一代人深受其害”。参见《解读〈猫与鼠〉中的猫鼠游戏》,赵登荣著,载《国外文学》(季刊),2001年第4期,第46页。

《狗年月》像《铁皮鼓》一样，使用方言土语，描写生活场景，采用批评时代的喻指和讽刺性的戏拟，以无拘无束的想像力将法西斯主义时代的荒唐和荒谬表现为怪诞。形式的力量，既有切切实实的揭示性，也有情绪宣泄的一面。由于肆意打破传统的道德、伦理和价值（如《猫与鼠》中对勋章的嘲弄等），三部曲发表后政府部门的官员抓住作品中的个别情节，指责小说有“大量的庸俗下流的描写，有伤青少年道德风化”，有关文化部门于是组织专人对《猫与鼠》进行了审查，审查被指控的情节是否是“出于艺术上的需要”；这类事件的发生，一方面表明作者大胆触犯政治机构；另一方面表明政治机构与左翼文人之间的对立并对后者施加压力。

其间，格拉斯已经明确地转向了党派政治。有着自己的政治立场和观点的他，不仅对文学的政治作用提出了怀疑，[①]也对社会上的“政治化”浪潮持不同的态度，认为社会变革应当是个“一步步进化”的过程，不能试图一蹴而就，操之过急反而会导致错过许多改革良机。格拉斯的这个转向，对他在60年代的创作也有很大影响。60年代末发表的长篇《局部麻醉》(örtlich betäubt,1969)，就传达了对于当前社会政治生活的这种思考。小说写一位教师坐在牙科医生诊所的手术椅上，接受对病牙的治疗，他在与医生的谈话中回顾自己的生活，同时又看着前方摆放的电视正在播放的节目，议论和思考1967年联邦德国社会上发生的事件。四个叙事层面表现了学生运动的心态与行为，但未反映其原因和本质，而是较多地停留在对表象的描写上，满足于把一些“气喘吁吁的假革命家”揭露出来。今天学生的狂热偏激（一名学生计划将自己的小狗浇上汽油在一家国际旅店前焚烧，以示对美军在越南使用凝固汽油弹的抗议），让人在一定程度上回想起当年“希特勒青年团”的那种迷惘和盲从。对历史的插入，旨在提示人们注意到社会形态对人的决定性影

① 在1965年获得毕希纳文学奖时的答谢辞《谈一谈自然而然之事》以及后来的发表的文集《谈一谈自然而然之事》(Über das Selbstverständliche. Reden, Aufsätze, Offene Briefe, Kommentare, 1968)中，格拉斯表明了自己对政治与文学之间的关系的立场：一首诗或者一篇文学作品是不可能产生政治效果的；谁要想在政治上有所作为，就必须直接介入政治和参加党派竞选。他的这个观点在“四七社”内部和在德国作家中都引发了激烈的争论。

响。贯穿全书的看牙病情节，不仅演绎了作家对“议院外反对派”理想主义目标的反思，还表达了他对历史循环的这样一个认识：急骤的社会变革是破坏性的，破坏会孕育复辟，而对付复辟又只能施以暴力。或许正是有了这种思考，所以格拉斯的60年代后期小说不再像《铁皮鼓》那样犀利尖锐，咄咄逼人。[①]

（二）马丁·瓦尔泽

在50年代就引起评论界和读者注意的马丁·瓦尔泽，二战中十七岁那年被征兵服役，战后上大学学了文学、哲学和历史，最初的创作是一些广播剧，50年代中期发表了第一部中、短篇小说集《房屋上空的飞机》(Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichte，1955)，所持的对社会现实批评的立场也同时展露端倪。如同不少同时代的青年一样，瓦尔泽也深为卡夫卡那独到、怪异、不确定性和寓意性的写作方式所吸引，不仅1951年在大学毕业时以论卡夫卡的叙事艺术形式为课题写了博士论文，还在自己的作品中常常实验卡夫卡式的主题和母题。实验有成功有失败，瓦尔泽从中形成自己独特的幽默讽刺、外敛内张的风格。这在他的第一部长篇《菲利普斯堡的几桩婚事》(Ehen in Philippsburg，1957)中就得到了充分的体现。[②]一个出身低微，渴望进入上层社会的新闻系大学毕业生，努力顺从和适应社会的规矩和规范，凭借与富商女儿的婚姻找到了捷径，这本是一个并不新鲜的母题，瓦尔泽的贡献在于透过对这个大学生投机主义行为的讽刺，透过对人欲横流的社会、对道德虚假和婚姻作假的揭示，让读者看到了以金钱为主的“经济奇迹”社会对人的品格和品质的腐蚀。

从1957年起，原在南德意志电台工作的瓦尔泽开始专事文学创作，走上一条自由作家之路。发表的第二部小说《时间过半》(Halbzeit,

① 逐步“进化”是社会进步的最好途径，也是格拉斯另外一部再现60年代社会政治生活经验的《蜗牛日记》(Aus dem Tagebuch einer Schnecke，1972)所传达的主题。在这部自传体作品中，在1969年3月5日至9月28日期间曾为争取社民党大选获胜而四处忙碌拉票的格拉斯，以作者的身份向他的“亲爱的孩子们”报告了他的助选经历和体会。他从中得出的认识是：社会的进步就像蜗牛的爬行那样，只要有不慌不忙的耐心和不事张扬的毅力就能实现。

② 这部小说使作家获得了黑塞文学奖。

1960，又译《间歇》），内容上与《菲利普斯堡的几桩婚事》有相似之处，以第一人称叙述主人公安萨尔姆·克里斯特莱因，从一个普普通通的商品推销员“平步青云”，上升为一家跨国公司的广告与“产品心理老化”专家的故事，位于叙事中心是一个“发迹变泰”者的形象，其社会地位的变化构成了故事的框架。小说中的故事发生在50年代末。此时，西德人已经习惯于“经济奇迹”带来的富裕生活。克里斯特莱因年近四十，步入中年，人生可谓“时间过半”。广告与“产品心理老化”专家在商品经济社会中是个十分重要的角色。社会本来没有的消费需求，需要通过广告的诱惑和刺激来产生。销售出去的商品在社会公众的心理感觉上“老化”得越快，为新商品打开市场销路的速度也就越快。克里斯特莱因想成为富裕社会的中上层成员。他无条件地适应社会要求自己扮演的角色，顺应周围的社会环境，是一个在自我拍卖中丧失了自我个性的人。通过对他的生活环境、生存形态和心理状态的描写，《时间过半》表现了生活对人的压迫（“我很难才能醒来，也很难才能入睡。白天尚未过完，夜晚又已来临。夜晚还没有过完，白天却又到了。太阳追逐着我在疲于奔命”），以及社会对人的侵蚀与异化。此外，克里斯特莱因还是一个勤于观察的人。通过他的视角，读者可以看到联邦德国社会的一些形形色色的现象：体制复旧、重新武装、当年的纳粹分子仍在上层领域活跃等等，[①]小说中充满对社会现实的批判意识和对社会发展前景的担忧。读者另外还可以看到，克里斯特莱因越是努力地顺从社会，所看到的这类现象就越多；他对自己所观察到的这些社会现象越是持一种宽容的态度，其反讽意味也就越强烈。这种构思巧妙的讽刺艺术，成为小说叙事的特点。

《时间过半》受到了读者欢迎，瓦尔泽成为知名作家。顺着这部长篇中的主人公的生活线索，瓦尔泽又写了《独角兽》（Das Einhorn，1966）和《坠岩》（Der Sturz，1973）两部小说，三部小说合在一起称做“克里斯特莱因三部曲”。《独角兽》中，克里斯特莱因成了一个专业作家，他受瑞士一个女出版商邀约，要写一部纪实性的爱情小说。为使小说能够真切、鲜活、生动，女出版商要求克里斯特莱因叙述自己的亲身经历、体验和感受。这就意味着他既是小说创作者，又是小说的主角。除了是个签约作

① 有评论说，《时间过半》对联邦德国福利社会多角度、多方位的表现，是如此丰富，在这部小说发表前还没有其他一部作品能做到这一点。

者这个角色之外，女出版商还让克里斯特莱因做自己的情夫。克里斯特莱因已经成家。他与女出版商的情人关系既是为了写小说的需要，也是为了保证经济来源，养家糊口。日常生活中的生存竞争，使得克里斯特莱因变得极其灵活，善于适应，集相互矛盾和排斥的品性于一身，也只有如此，才能顺应社会需要他承担的各种角色和功能，避免产生冲突。但纪实性的爱情小说最终仍未写成，克里斯特莱因认为他收集到的两性关系远离爱情，同时又不愿将自己与偶遇的奥尔丽之间的秘密而热烈的恋情作为商品变卖。女出版商对批评理性毫无兴趣，她要的只是细腻的性爱描写。被撤销了写作合同的克里斯特莱因回到家中，动手写一部关于纪实爱情小说写作失败的小说。在这个层面上，他似乎摆脱了社会施加给他的角色。不过，他试图回忆与奥尔丽的恋情，却发现回忆只能起到使自己失落的作用，他仍旧只能在幻想中寻找实现自我。如同《时间过半》一样，《独角兽》在批判性地反映60年代联邦德国社会的一些具体的社会问题的同时，又表现了沉重的生活压力对人的逼迫和异化这一主题。“我躺在床上，是的，我正在床上躺着。我很希望能够消除这个状况，但对支配自己却又无能为力”。回忆，从躺在床上的视角回忆和抨击生活，让思绪飞扬不加规范，是小说的一个艺术特征。

《坠岩》内容的社会性更显鲜明，社会对人的异化也更具形态。在这部小说中，因受骗上当而失去了财产和夫人的克里斯特莱因，成了一个企业疗养所的小职员。他费尽心机，不惜代价，不断在努力顺应社会，不断在逆来顺受中接受生活的压力，不断在挣扎，但越挣扎沉沦得越深。大起大落的他在地产投机中血本无归，再也没有力气顺应社会，最终被解雇，他认识到面前惟有的选择，要么是改变现状，要么是等待死亡。他决定翻越阿尔卑斯山到南部寻找希望，不料在大雪封山的途中车坠山岩。克里斯特莱因的人生命运，以他在资本主义社会无情的竞争中的彻底失败而告终；“坠岩”这个直喻性的标题，已经预示了这个结果。小说深刻地揭示了当前社会形态所提供给个体的生存境遇，很让人生发出许多感慨与悲凉，其表现方式与内容相结合，颇有艺术性，第一部分叙事用的是过去时态，第二部分用的是现在时态，第三部分用的是将来时态，因为主人公此时在思考所面临的道路。

遵循现实主义的创作原则（瓦尔泽称他的写作方式是“资本主义现

实主义”),瓦尔泽以引人入胜、诙谐尖刻、往往是滔滔不绝的语言,透彻地表现人们十分熟悉的足以反映一个社会特征的生活真实和思想细节,细致地描写这样的悲剧:资本主义社会的冷酷竞争和压力使人异化,致使丧失工作能力乃至丧失改变生存状况的意志。瓦尔泽的小说不仅仅描写生存压迫和社会竞争,而且还向读者提示资本主义社会的竞争对人的压迫和异化,是一个需要有(无产阶级)政治革命才能医治的社会疾病,并流露出对一个未来社会的希望,在这个未来社会中决定人与人之间关系的不是竞争,而是互助和团结。对于这个希望,瓦尔泽在《坠岩》之前发表的《加里斯特尔的疾病》(Die Gallistlsche Krankheit, 1972)中就明里暗里地表达出来。小说中那个身患怪病的主人公,饱受资本主义社会的人情冷漠,饱受资本主义社会竞争对人的异化的苦恼,最后踏上去德意志民主共和国的路途,暗示只有参加到为社会主义社会而斗争的活动中才能找到自我和自由,暗示只有社会主义制度才能使人得到拯救和找到出路。[①]

（三）西格弗里德·伦茨

西格弗里德·伦茨也是二战中十七岁那年被征兵入伍的,青年时代的浪漫主义人生幻想也同时破灭。战后在汉堡上大学学了哲学、英国语言文学和文学史,后来当过记者,从1951年起开始发表作品,走向自由作家生涯。[②]初时,伦茨的创作受到海明威的深刻影响,他对这位美国作家推崇备至,“几乎毫无抗拒”(伦茨语)。他的早期作品中实际上也有海明威式的人物、性格、冲突经常出现,很能让人看出借鉴了海明威作品中的许多因素。

从50年代初到60年代中期,伦茨发表的中、短篇小说集以及长篇小说,在数量上已经达到了十几部,如《空中有鹫》(Es waren Habichte

① 从60年代末起,出于共同的反对帝国主义和反对垄断资本主义的基本立场,瓦尔泽开始与德国共产党交往和合作。1974年,在德国共产党在慕尼黑召开的一次文学讨论会上,他发言说:“许多人认为我是德国共产党党员,其实我不是。看来,也许是因为我的讲演或者文章让人产生了这个印象。我倒是非常希望我的作品也在给人这个印象。”由于在创作中表现出的主张和拥护社会主义的倾向,瓦尔泽在联邦德国媒体上招致了许多攻击与批评。

② 70年代,伦茨谈及当初选择文学道路时说:他从事创作不是为了证实自我,而是想探索自己也被卷入其中的所有那些历史漩涡为何能够产生的原因。

in der Luft, 1951)、《与影子决斗》(Duell mit dem Schatten, 1953)、《苏莱肯村如此多情》(So zärtlich war Suleyken, 1955)、《激流中的人》(Der Mann im Strom, 1957)、《嘲讽之猎者》(Jäger des Spotts, 1958)、《面包与运动》(Brot und Spiele, 1959)、《灯塔船》(Das Feuerschiff, 1960)、《心灵的情绪》(Stimmungen der Seele, 1962)、《城市交谈》(Stadtgespräch, 1963)、《雷曼故事集》(Lehmanns Erzählungen, 1964)等。他的作品常常表现逃亡、失败、迫害、绝望和死亡的题材以及关于人的责任问题的主题，蕴涵着对人的生存的思索。这些作品中，第一部小说《空中有鹫》中的主人公逃亡和死亡的命运，成了普遍意义上的人总在受到威胁，总在不断被追逐的命运的象征，表现了对人的生存焦虑与存在的一种认识，是一部艺术上尚不成熟的习作。第二部长篇小说《与影子决斗》，叙述一个当年的法西斯军官带着女儿前往北部非洲利比亚沙漠，提出了关于责任的问题与思考，因为当年在战争期间，他为了自己逃命而将身负重伤的司机扔在那里听从命运的安排。《苏莱肯村如此多情》描写故乡的生活和风情，充满了风趣幽默的情调。《激流中的人》是伦茨50年代发表的最著名的小说，叙述一个变造出生证明，使自己年龄上变得年轻而"不用担心失业"的潜水员的故事，关注当前社会上普通人的生活命运。《灯塔船》是一部受到读者喜爱和好评的中篇小说，其中塑造的弗莱塔克这个海明威式的硬汉子形象，以一种豪放粗犷的力量冲击着读者的审美视野。

作为对60年代在联邦德国出现的社会政治形势的反应，伦茨的创作告别了以往常常喜欢使用的象征主义抽象手法，而以传统的叙事艺术形式追求作品的现实主义品质和历史性品格。由此创作的代表作《德语课》(Deutschstunde, 1968)，使他从此进入了联邦德国著名作家之列，并且终于实现了真正意义上的创作突破。[①]小说写的是纳粹德国题材；事隔三十多年，伦茨认为仍有必要对这段历史进行深入的认识和深刻的反思。

《德语课》的故事开头，发生在1954年。在一个青少年教养院里给受教养者开设的一堂德语课上，西吉·耶普森被要求以《忠于职责的喜悦》为题写一篇作文。他先是交了白卷，被处罚禁闭，小说的真正叙事从

① 小说问世后在不到一年的时间里就卖出十多万册，在五年内就销售超过九十万册。

这时才真正开始。在其后用了几个月的时间写成的作文中，西吉回忆自己当警察的父亲，在纳粹德国期间接受了对一个表现主义画家进行“禁画”的命令，并在战后在该项命令已经事实上不复存在的情况下仍然忠于职守在执行这项命令。而他自己出于对画家的同情，将画家的画作藏匿起来，到了战后仍然出于这个习惯去保护这位画家的作品，使得与父亲之间围绕着画家的画作发生的无声而有形的斗争在战后年代仍在继续。当经历了“非纳粹化”程序的父亲又当上了警察时，西吉为使画家的一幅画得到保护干了一件事，在社会的眼里这被视为偷画，因此他被控告并受到教养处分。

西吉后来提交的这篇《忠于职责的喜悦》的作文，描写的不仅是他个人对那段往事的回忆，也是读者对那段历史的回忆。小说发表后在一次接受媒体的采访中，伦茨说，“用在德国发生的‘禁画’事例来展示权力与艺术之间的冲突”，是《德语课》的表现主题。事实上，作家这里所说的只是小说的一个表层上的主题。在更深的层面上，小说揭示德国人传统意识的“忠诚”观念所造成的缺乏独立意识的顺从性，已在不知不觉之中演变为对权力的无条件的忠顺与盲从，使得像西吉父亲吉普森那样的一个村镇警察，都认为无条件地服从上级指示，是天经地义的义务和职责。“只要柏林下达命令，就够了”，“如果对每件事都要问其后果，我们还能干事吗”，对吉普森的这种心态，读者心中十分明了，当国家机构的一个极为普通官员都出于无理性思考的“忠于职守”观念成为独裁政权的驯服工具的时候，当年纳粹对人类实施的大屠杀也就不足为奇了；这种近乎奴性的无条件的顺从心理，正是纳粹专制政权当年得以存在和大肆倒行逆施的前提。更值得人们注意的是，这种表现了愚昧与麻木的“忠于职守”的意识，并未随着纳粹政权的灭亡而被埋葬，还有可能在盘根错节地制约着历史。用人物的形象提醒德国人对机械、僵化、盲目的传统价值观念进行历史反思，进而提出有没有从民族的过去吸取了历史的教训，有没有认真地思考过用铁与血进行的“德语课”给德国和世界带来了哪些灾难，有没有严肃地思索过作为一个德国人又应当对纳粹德国的那段历史承担何种责任等重大问题，是《德语课》的主要思想蕴涵。

将小说置入一个更为宽广的历史社会的语境中来考察其意义，还

可以发现它并不只是对纳粹德国历史从德国人传统思想的角度进行反思，而是以集中体现复杂问题的高超手笔，把许多作家努力反映和表现的皆包含在其中。从一定的角度看，西吉受到教养处分，实际上是因父亲所犯罪过而代其受罚。与《德语课》发表时的社会生活联系起来，与西吉同辈的读者都有理由感觉到自己也在因上一辈人所犯罪过而受累。1964年在法兰克福对当年纳粹集中营屠杀犹太人的罪犯进行审判，揭发出来的一桩桩令人发指的罪行，让社会感到了极大震动，更让年青一代人感到极其羞耻。1930年至1945年的那一代人，也即小说中西吉父亲的那一代人，遭到了下一代人的审视、打量、质问和怀疑。你们究竟有多盲目？究竟是在多大程度上心甘情愿地听命于希特勒政权？究竟对我们还有哪些欺骗和隐瞒？年青一代人对其间已经成为自己父辈的那一代人不断在发出这样的诘问，两代人之间的代际冲突远远超越了纯心理或文化学的阐释模式。《德语课》就是在这个背景下产生的，其中的儿子虽然未对父亲提出这些质问，却是直接讲述了由于父亲的过错他受到了严重伤害，甚至还有可能一生被毁。小说反映了在当时联邦德国社会极其敏感的问题，即上一代人犯了罪过却由下一代人来承受处罚。

与主题的社会性相配合，《德语课》叙事姿态稳重，采用了读者十分容易接受、理解和欣赏的叙事中套叙事的传统手法，二十个篇章每篇都可独立成章，简单的结构如同一连串依次排列的短篇故事，1954年和1943年的叙事层面说明过去与现在的联系，三个叙事人的视角给人以客观叙事的感觉，笔触真实细腻，对北令海海岸线风光的描写增添了绮丽色彩，很有搏击人心的艺术力量。题材的现实性、内容的尖锐性和审美态度的大众化，使得小说一发表就成为一部受到读者空前欢迎的畅销书。①

---

① 在70年代，伦茨也发表了两部引起社会瞩目的小说《楷模》(Das Vorbild，1973)和《家乡博物馆》(Heimatmuseum，1978)，前者说明在社会上找不到生活的榜样与楷模，后者写的是一个地毯工人因为纳粹省长被选为家乡的博物馆馆长，愤而将博物馆付之一炬，以免被新纳粹利用。两部小说都有相当的叙述张力。伦茨以新的视角反映当今人们的观念、情绪和心理，意在激起社会的怀疑精神与批评理性，他把这两点因素视为维护社会民主的重要保障。

三 “六一社”文学

50年代末在民主德国出现的反映矿山、工厂、农村劳动生活题材的文化运动(“比特费尔德道路”),影响波及到了联邦德国。60年代在联邦德国出现的经济萧条所引发的社会动荡,使人们注意到了工人的生活状态和社会存在,整个社会逐渐“政治化”的趋势给人们已经久违多年的工人文学提供了重获新生的机遇。“我们生活其中的现实生活世界,还未被文学有所反映和表现。特别是人们的生产劳动生活,还没有受到文学的重视和关注。请问,在哪本书中有工人的形象?砌墙师傅的身影又在哪部作品里有所勾画?工厂里的女工们都是在什么车间干着什么样的活儿?机器人又是在哪些地方监控着红色报警灯的呢?”既是文学理论家、批评家,又是作家、大学教授的瓦尔特·延斯,60年代初就在一篇《对调查的回答》(Antwort auf eine Umfrage,1960)的文章中这样追问道,呼吁文学应将人们的生产劳动生活,作为表现的主体与对象,要求文学家们注重这个当前时代的另一时空,注重这个联邦德国现实社会的另一时空。延斯的呼吁,与人们希望了解自己的生活环境和劳动状况的需要相适应,因而不胫而走,特别是在工矿业集中的地区获得了普遍赞同,被四处引用,这表明了时代对文学表现劳动生活题材的一种要求。

1960年,在矿山与能源工会的支持和协助下,多德蒙特市图书馆馆长弗里茨·绪塞尔(Fritz Hüser)与一名工会负责人一道,共同编辑出版了一部矿山工人诗集《我们让光明划破黑夜》(Wir tragen ein Licht durch die Nacht,1960),沉寂已久的工人文学开始重新展示生机。1961年4月,在弗里茨·绪塞尔的倡议和主持下,十几名有共同意愿的专业作家和工人作家聚集在一起,与一些应邀而来的文史学者、文学批评家、报社记者等在多德蒙特市举行了一次研讨会,就如何重新在当代德国文学中表现工业题材的问题作了研讨。在这次研讨会的基础上诞生的“现代工业题材文学创作力量促进社”(Arbeitskreis zur Förderung zeitgenössischer Kräfte, die sich mit der modernen Arbeitswelt beschäftigen),简称“多德蒙特六一社”(以下简称“六一社”),不仅在名称上让人立即联想到“四七社”,而且实际上也的确隐含着要与“四七社”在文

学界二分天下的意图。

如同“四七社”一样，“六一社”也不是一个具有法人地位的协会，但与前者不同的是，人们可以通过正式加入的方式成为“社”的注册会员，入“社”的会员，既有老一辈的作家，也有年轻的知识分子，还有想将自己的亲身经历、经验、体会或想法付诸笔端、昭示他人的普通工人。如同“四七社”举办年度聚会一样，“六一社”也公开举行新人新作朗读会，但不营造商业性的作品推销气氛，不邀请社会名流参加，不制造媒体报道热点新闻，而坚持关照和扶持未受重视、未被注意的题材与新人的宗旨，获得了很大的社会反响。[①]聚集在“六一社”旗下的作家的创作，很快就给联邦德国文坛增添了一道新的色彩，被普遍视为是反映劳动工人生活的“工人文学”。社团自身也在不事喧哗中很快发展成为一个供工人作家阐述产业工人劳动环境和社会地位的论坛，没有政治纲领却很有社会政治意识，成为传达工人对他们当前的政治、经济、社会地位和生活现状不满意识的一个信使。

布鲁诺·格卢霍夫斯基(Bruno Gluchowski，1900—)、[②]埃尔文·西尔瓦努斯（Erwin Sylvanus，1917—1985)、约瑟夫·雷丁（Josef Re-ding，1929—)和马克斯·冯·德尔·格吕恩(Max von der Grün, 1926—)等人，是对“六一社”的成立和发展有过较大影响的老一代或中年一代作家，是曾经积极参加了关于“六一社”追求目标、面临问题、自身界定等事项讨论和决策的人物。属于“六一社”的中、青年作家的有克里斯蒂安·盖斯勒(Christian Geißler，1928—)、[③]艾丽卡·龙格(Erika Runge，1939—)、安格丽卡·梅希特尔(Angelika Mechtel，1943—)、[④]弗里德里希·克里斯蒂安·德利乌斯（Friedrich Christian Delius，1943—)、彼得-鲍尔·蔡尔

---

① “六一社”的第一次作品朗读会，于1961年6月17日举行，以“人与工业在当今”为主题。

② 有影响的作品有《突破》(Der Druchbruch，1964)、《简陋蜂房》(Der Honigkotten，1965)、《带血的钢》(Blutiger Stahl，1970)。

③ 有影响的作品有《冷酷的时代》(Kalte Zeiten，1965)、《带锉刀的面包》(Das Brot mit der Feile，1973)。

④ 代表性作品是《玻璃天堂》(Das gläserne Paradies，1973)。

(Peter-Paul Zahl, 1944—)①和汉斯·君特·瓦尔拉夫等人。②以这些人的作品为代表的“六一社”文学创作，呈现与时代精神吻合的推进态势，共同的焦点是工人的处境、劳资矛盾、对现实社会的批评。

在成立之时，“六一社”就确定了自己的纲领，明确自己是个“独立的”(包括对于工会而言)、“只是遵照自己所确定的艺术任务”的文学社团，提出自己的首要任务是“通过文学和艺术反映产业工人的生活及其社会问题”，同时明确了自己的文学精神不是与魏玛共和国时期的工人文学的阶级斗争思想相连接，而是“从思想上对技术时代进行审视”，还对会员提出了要有“个性化的语言与写作方式”的要求。用创始人弗里茨·绪塞尔的话来说，“‘多德蒙特六一社’的作家不是作为工人在为工人写作，而是要通过文学来反映我们这个以现代技术和物质富裕为其显著特征的社会的所有迫切的问题，并为此做出贡献。作者的职业与社会地位并不重要，惟一重要的是所表现的主题，以及表现这个主题的艺术能力”。这个“独立”、“个性”、“艺术能力”的定位与社会上的一般文学并无显著的本质上的差异，因此社团创始人给“六一社”创作所下的定义与一些会员的自我意识产生了矛盾，引起社团内部的争论一直持续不断。特别是后来在联邦德国“政治化”浪潮的冲击下，会员在文学思想上发生相应的变化，对“六一社”作家的“身份”问题以及对“工人文学”的定义产生了争论：工人文学是由工人所创作的文学，还是为工人所创作的文学；是将工人作为描写的客体，还是应当将他们作为改变世界的主体；怎样扩大“工人文学”的社会影响。在这些方面会员们出现了严重的分歧，1969年“六一社”分裂，一个新的团体从中产生，被称做“产业工人文学社”。

1972年，如同当年“四七社”的解散一样，“六一社”也是悄然自行解散。它的历史功绩在于，重新发扬了德国文学的悠久传统，为联邦德国文学开拓了一个新的创作领域，丰富了文学主题和题材，使“工人文学”中兴，使从事“工人文学”写作的作家形成一定的气候，使“工人文学”的作品达到了一定的规模，并使社会公众对产业工人劳动生活中面临的

---

① 代表性作品是《一个外出挣钱的人的故事》(Von einem, der auszog, Geld zu verdienen, 1970)。

② 这些人后来都脱离了“六一社”，成为“产业工人文学社”成员。

问题和存在的矛盾有所了解并引起了注意。“工人文学”能够成为一种文学品种，还因为“六一社”作家在创作中选择的内容和主题，是其他作家的作品所没有的。虽然“六一社”主张和信奉“无意识形态主义”，即不以文学来为某种意识形态服务，无意让创作的作品成为“阶级斗争的文学”，但是作家们在对现代化企业的多元形态与多种氛围的着力描写中，在对产业工人的生产环境、工作条件、日常生活和社会生活的真实反映中，自觉不自觉地灌注了人道主义精神和批判现实主义精神，所揭示和暴露出来的“经济奇迹”社会的问题，在社会上激起了强烈的反响，这表明他们表现的主题和题材极具社会意义，甚至还极具冲击力和爆炸力。

马克斯·冯·德尔·格吕恩是“六一社”创作群体中取得社会成就最大的一位，从社团诞生起就是重要会员，所发表的作品也是“六一社”文学的突出代表，在60年代初是受到联邦德国文学界和社会关注的惟一的“工人作家”。马克斯·冯·德尔·格吕恩出身于德国巴伐利亚州东北部巴伊罗特的一个鞋匠家庭，初中毕业后曾进商校，纳粹上台后因父亲被关进集中营而中断学业，到一家商店当学徒。二战期间被征服役，1944年被美军俘虏，在战俘营里开始写作，但所有文稿和笔记后来全部丢失。在战俘营里关押三年后获释返回德国，为谋求生活当过泥水工和矿工，从1953年至1963年一直在鲁尔工业区当矿山工人，先是干井下采矿，两次遭遇塌方事故，受伤后改当井下矿车司机。从50年代起，马克斯·冯·德尔·格吕恩又开始创作，主要写一些诗歌、散文、随笔和中篇小说，还写了一些文学评论。他的作品多以工人生活为题材，所描写的几乎都是自己的亲身经历，因而富有真实性。他在作品中对下层人民的不幸处境寄予极大的同情，他对矿工井下艰苦沉重的生产劳动的描写，显然带有自己井下采矿的生活体验和情感体验，字里行间充满对矿工的同情。马克斯·冯·德尔·格吕恩认为文学是社会性行动的一种特别形式，他说：“如果文学能使问题变得透明，文学就有助于激发社会思考，使人产生政治意识。”

格吕恩的第一部小说《在双重的黑夜里》(Männer in zweifacher Nacht，1962)，以矿工井下生活为题，写的是一次事故后两名工人被埋井下，在绝境中顽强地进行抗争，五天五夜之后终于获得营救。通过对这

两名矿工被埋井下后的思想、意识、感觉和谈话的描写,小说揭示了事故发生的社会原因,那就是资方只求利润,不重视工人生产安全。因为内容的揭示性、思想性和尖锐性,小说书稿曾被多家出版社退稿,后来在弗里茨·绪塞尔的帮助下得以出版。第二部小说《鬼火与火焰》(Irrlicht und Feuer,1963),情节上跌宕多变,表现手法上不乏现代主义意味,但叙事则是继续针对现实,尚未印刷成书之前先在一家报纸的文艺副刊上登出部分章节,内容是关于新开发出来的准备向南非出口的矿山机械在试车时发生了严重事故,小说一发表立即引起矿山业主的激烈反应。格吕恩和发行那份报纸的出版社被矿山资方以诽谤罪告上法庭,要求赔偿经济损失。在压力之下,那份报纸不得不停止在副刊上的连载,而小说最终还是在一个属于教会的出版社得到出版。

小说中,矿工于尔根·弗尔曼讲述他的生活,讲述他在井下倒班制的工作,讲述他那追求物质生活享受的妻子,讲述他所认识和接触的人,其中既有纳粹统治时期迫害他人的人,也有当时的受害者。矿井关闭是小说叙述的中心事件。失去了在矿上的工作后,弗尔曼当过街道清洁工,当过铁厂工人,后来又在一个生产流水线上找到了一份工作。流水线旁,弗尔曼上班时身穿白色工作服,一直梦寐以求的愿望终于得到实现("我再也不是一个煤黑子、炼铁工和街道清洁工了")。然而,能够身穿"白大褂"在流水线上的工作,很快就表明并不能如他所愿,相反,这种单调的生产程序,不仅意味着生产方式从机械化转向了自动化,还意味着在一旁工作的人丧失了自己的主体性,沦为机器的一个附属部分:"每天都是老一套,同样的手臂动作,车间里同样的单调嘈杂声。我的手和臂膀呀,似乎已同身躯脱离了;我的大脑呀,它想的完全是与车间工作无关的事情;这里的人呀,已经不是一个完整的整体,工作一开始,头颅与身躯,手臂与身躯就自行解体。八小时工作时间内,身体各个部分相互分离,下班以后才又慢慢组合在一起,走到马路上才变成一个整体。"[①]通过主人公弗尔曼的视角与他讲述的生活经历,《鬼火与火焰》回顾历史,联系现实,分解社会,展示斗争,表现非人道的资本主义生产

① 参见《鬼火与火焰》,马克斯·冯·德尔·格吕恩著,郑懿、戴苏译,江苏人民出版社,1982年,第253页。

方式和生产环境对人的压迫和异化，抨击资本家惟利是图、草菅人命的卑劣行径，揭露脱离了工人的工会干部日益官僚化，而且腐败变质，与剥削制度沦为一体。[①]作家有意识地致力于唤起读者对主人公生活处境的深切关注，因为他认为这是让小说承担起社会功能的先决条件。

《鬼火与火焰》出版后，格吕恩先是被书中描写的那个矿井的资方解雇，后来又被许诺以不少好处，条件是将小说中的一些章节修改或删除。由于坚持自己的艺术独立性，格吕恩又被多次告上法庭。一些评论家也对他的小说内容和艺术结构百般挑剔和非难。同时，矿井的工会组织也觉得小说中对工会干部的描写使得自己的形象受到了歪曲，气恼之下不邀请小说作者参加工会组织活动，直到1967年才重新向他发出邀请。在这个层面上，可以说《鬼火与火焰》是在一个虚构的故事框架内，充填了一些让资方以及代理人感到如芒刺在背的极不自在的东西。1968年，《鬼火与火焰》被民主德国拍成上下两集电影在电视节目里播放。随后这部小说的发行量和影响都在剧增，还被翻译成二十多种外文在国外出版，总量达到三百万册以上。发表《鬼火与火焰》之后，因没有人再敢雇用他而实际被“永远解雇”的格吕恩走上了职业作家的道路，他用纪实性和部分文献性的手法，又发表了两部关注工人生存、揭露劳资矛盾、展示社会问题的小说《给波斯皮希尔的两封信》(Zwei Briefe an Pospischiel，1968)和《坎坷人生》(Stellenweise Glatteis，1973)。[②]

四 “产业工人文学社”的创作

“产业工人文学社”，也有一个简称叫做“七〇社”(Werkkreis 70，以下简称“文学社”)，是以其正式成立的年份而得名。该社成立后立即呈现一个旺盛的发展势头，到了70年代中期已在联邦德国各地拥有三十

① 小说的中文译者对作品解题说：“在作者笔下，‘福利社会’只是鬼火般的虚伪现象，下层人民对现实社会的不满情绪却如火焰般地不断蔓延、扩大……”参见《鬼火与火焰》，马克斯·冯·德尔·格吕恩著，郑懿、戴苏译，江苏人民出版社，1982年。

② 以后的作品，如《大面积火灾》(Flächenbrand，1979)、《雪崩》(Die Lawine，1986)等，对资本主义体制的批判锋芒开始减弱，更多的是从人类生存困境的角度表现鲁尔地区人民的生存状态。

五个地方分社,正式会员三百五十余人,其中有诗人、作家、工人、批评家、学者、记者、学生等,可以说拥有来自社会各个阶层的人。“文学社”不把自己的成立视为与“六一社”分道扬镳,它声明《文学社》的成立只是为适应社会要求的继续发展,在1970年成立时它制定了自己的纲领,其中写道:“在就业群体大众中,有许多人也在写作和拥有写作能力。但是由于社会地位低下和受职业工作的异化,他们的创造性能力与批判性幻想又在近乎消亡。”因此把产业工人组织起来进行文学创作,提高他们的社会文化地位,成为社团的使命。

成立后,“文学社”在产业工人中发起创作报告文学的竞赛,鼓励大家报道自己的劳动生活。由此产生的参赛作品选集《起重机倒塌》(Ein Baukran stürzt um,1970)和《你们承担着风险》(Ihr aber tragt das Risiko,1971),在社会上获得了很大的反响。其后,由“文学社”倡议、发起、组织创作了专题作品集,采用的方式是由有写作能力的工人与有理论知识的作家坐在一起集体创作,如《爱情故事》(Liebesgeschichten,1976)和《献给女性》(Für Frauen,1979)等,总发行量在80年代中期就达到了近百万册。

提高产业工人的社会文化地位,实际上只是“文学社”成员追求的目标之一。在所制定出来的活动纲领中,“文学社”还在一个更大的范围内规定了社会政治目标:要与“所有致力于民主变革社会现状的团体与力量相联合”,要为“改变社会现状,维护工人们的利益做出贡献”,确定了自己的文学任务:用“语言媒介反映工人的生存方式与社会处境,促使人们认识到工人所面临的生活问题、物质问题或技术问题实质上是社会问题”。在文学创作上,“文学社”在社团纲领中也有规定,这就是现实主义的创作方式。

这样,在批评者的眼中,“文学社”文学就是“反资本主义”文学的同义语和近义词。事实上,“文学社”的作品也的确具有政治启蒙思想、社会批判精神以及一定的社会主义意识。由于这些文学作品不依不饶地对联邦德国现存社会问题追问求索,加上具有某些超越题材范围的理性认识和精辟议论,有人就认为“文学社”文学是“社会主义现实主义”

文学。[1]"文学社"强调的是社会功能第一位而不是艺术上的独创性,[2]因此"文学社"的创作常常遭受指责和攻击,尖刻的批评者认为这些作品构思粗糙、情节简单、结构拼凑、人物缺乏性格,没有审美价值。然而,"文学社"的作品在读者那里却不乏独特的魅力和感染力。它们赢得了许许多多读者,产生了巨大的社会影响。

"文学社"的作品还有一个共同的堪称是属于社团标志性的艺术风格,这就是采用融新闻报道与即兴采访、调查、纪实于一体的创作手法,尽可能真实客观地反映和表现人们普遍关注的现象和事件。

弗里德里希·克里斯蒂安·德利乌斯的代表作《我们企业家》(Wir Unternehmer. über Arbeitgeber, Pinscher und das Volksganze, 1966)和《我们的西门子世界》(Unsere Simens-Welt, 1972),融进翔实的文献性资料和材料,在一定程度上与剧坛上的"文献剧"相呼应,形成"文学社"典型的文学风貌。艾丽卡·龙格在创作她的代表作《博特罗普纪事》(Bottroper Protokolle, 1968)的过程中,充分利用了录音器材与技术,增强对社会生活的纪实效果("我是将记录在录音带上的讲述原话,尽可能的按照原样的语音风貌书写下来,然后按照锤炼的原则对其进行了压缩和文学性整理"),这种文体使读者感到耳目一新。[3]"文学社"最著名的作家是汉斯·君特·瓦尔拉夫,他的作品以报告文学为主。

汉斯·君特·瓦尔拉夫是个笔名,真名叫做瓦尔曼(Wallmann)。瓦尔拉夫既是"多德蒙特六一社"会员,又是"文学社"的发起人之一,同时又与"文学社"所倡导的集体创作方式保持着一定的距离。他出身于科

---

① 这在一定程度上是有依据的。特别是彼得·诺伊纳尔(Peter Neueier)的小说《计件工是谋杀》(Akkord ist Mord, 1972),主人公是一个共产党人,通过他的视角对工人进行思想意识启蒙,不仅揭露资本主义社会对人剥削的机制,还揭示消灭该剥削制度的可能性,寄寓一些理想的追求,被人认为是一部典型的"社会主义现实主义"作品。

② 如《起重机倒塌》的主编在前言中写道:"要求文学作品要有个性独创性,本就是值得商榷的,而对于我们的集子更是完全不适合,因为这将意味着窒息普通人的文学创作积极性,意味着影响作品的沟通功能。"

③ 龙格还将这种原创性方法与文体用于自己以后的创作,如《妇女》(Frauen. Versuche zur Frauenemanzipation, 1969)、《民主德国罗斯托克纪行》(Eine Reise nach Rostock, DDR, 1971)、《南非》(Südafrika——Rassendiktatur zwischen Elend und Widerstand, 1974)等。

隆的一个工人家庭，高中毕业后曾当书店学徒，后在多家企业和工厂当过工人，从1966年起曾在几家文艺杂志社当过编辑，后来发展成为一个自由作家。[①]所主张的文学观念，重视作品的社会性容量，轻视传统的审美意识艺术形式，反对“文学家—文学”，倡导“发现的文学”，即倡导文学要对社会生活中真实存在的事实进行主动地搜索和关注，要在生活中去认识、了解和“发现”世界，而不是去创作出什么艺术的对象。他说：“文学创作不是为了表现艺术，而是为了反映现实。现实的感染力和作用力从来就是最大和最深的。现实能被社会的大多数人所理解和接受，比作者的幻想虚构更能产生和获得效果。”不仅是“文学社”，而且还包括60年代中期时的“多德蒙特六一社”在联邦德国社会上的形象与影响，在很大程度上也都是与瓦尔拉夫这位作家及其作品给社会带来的一系列冲击和震撼紧密联系在一起。

首先引人注目的，是瓦尔拉夫将自己当工人时的亲身经历和感受写成了报告文学集《我们要你》(Wir brauchen dich. Als Arbeiter in deutschen Industriebetrieben, 1966)，[②]报道工人生活，反映工人疾苦，揭露资方对工人的剥削、奴役、支配和压制，表现机械、单调的生产程序对工人主体性的折磨和异化，把以前人们没有了解到或者没有注意到的“福利社会”的另一面暴露在光天化日之下，以真实客观的内容在社会上引起了前所未有的震惊和轰动。

一炮打响后，瓦尔拉夫从此埋头于纪实报告文学的创作，又接连发表了《十三篇不受欢迎的报道》(13 unerwünschte Reportagen, 1969)、《一个外出体会到了害怕之人的经历》(Von einem, der auszog und das Fürchten lernte, 1970)、《新报道》(Neue Reportage, Untersuchungen und Lehrbeispiele, 1972)、《你们不都是还活着吗，还想要什么》(Was wollt ihr denn, ihr lebt ja noch. Chronik einer Industrieansiedlung, 1973)等一部又一部反映产业工人社会生存环境和劳动生活的报告文集，以生动、朴实、犀利、幽默的语言，穿插引用数据和资料，把在当前社会上存在的但社会公众并不了解的虚伪、腐败的现状，真实地暴露在世人面前，如《十三篇不受欢迎的报道》，不仅报道了现实社会中存在的非人道

① 成名之后，瓦尔拉夫还发起成立了一个“‘如果现象虚假，就与之斗争’援助基金会”。

② 该书在1970年再版时更名为《工业报道》(Industriereportagen)。

现象和民主体制所遭遇的问题，而且揭露了康采恩内部建立秘密部队以及科研机构研制化学武器等诸多不为人知的内幕。报道抓住了社会的敏感问题和热点话题，具有新闻和文学的双重特点，因为接近了时代精神，触摸到时代的脉搏，所以一次又一次吸引着人们的注意力，一次又一次引起了社会的强烈反响。那些被曝光的工厂、组织、团体和个人感到很不自在，指责作家是在煽动社会的不满情绪，是一个搞阶级斗争鼓动宣传的"地下共产党"，是一个心理变态分子；而在工人群体那里，他则是一个最受欢迎的作家，仅《我们要你》一书的平装本就销售了三十八万册。

成了社会新闻人物的瓦尔拉夫，继续以针砭时弊的社会批判现实主义精神对社会进行广泛的透视和扫描，继续寻找新鲜而富有矛盾的题材，继续以社会调查的方式构造自己的作品，继续在社会需要自己的时候表现自己存在的必要和特殊价值。为了收集真实材料，反映客观情况，瓦尔拉夫常常以惊人之举打道德与法律的"擦边球"，一次又一次假报姓名，改变容貌，装扮成失业者、流浪汉、外籍工人、酗酒者、部门办事员、报社记者等，"混入"厂矿、企业、报社、编辑部或者民间社团的内部，甚至不顾身体有可能受到伤害的危险，亲临所要调查的生产现场，将亲眼所见和亲身经历的第一手材料报道出来，同时发表议论和进行批判，倾诉对社会发展的忧虑，传达对社会现实的思考，很能拨动读者的心弦。

譬如为了写《在上的你们，在下的我们》(Ihr da oben, wir da unten, 1973)，瓦尔拉夫曾装扮成打扫办公室的勤杂工。又如 1974 年，他到希腊参加那里的反独裁斗争，将自己铐在雅典一根路灯柱上，以唤起世人对处在军人独裁政权下的希腊政治状况的注意；希腊的地方法院并未察觉作家的真实身份，对他拘留审讯，判处他十四个月的监禁。据此他写了《我们的法西斯主义在周边》(Unser Faschismus nebenan, Griechenland gestern——ein Lehrstück für morgen, 1975)。他还化装成军火商代理人，与葡萄牙前总统秘密接触，由此写出了《揭露一个阴谋》(Aufdekung einer Verschwörung. Die Spinola-Aaktion, 1976)，"使葡萄牙避免了一次右派政变"。[1]又如《伪装者》(Der Aufmacher. Der Mann,

① 参见《欧洲文学史》，第三卷(下册)，李赋宁主编，北京商务印书馆，2001 年，第 787 页。

der bei"Bild"Hans Esser war,1977),也是他以假身份应聘工作,"混入"联邦德国发行量最大的《图片报》(Die Bildzeitung)编辑部而写成的。那部在短短几个月内就销售了一百多万册的报告文学《最底层》(Ganz unten,1985),也是以同样的方式写成。这次,作家戴假发,粘假胡须,装扮成土耳其外籍工人"阿里",被招工进入工厂,将所见所闻记下。

瓦尔拉夫以假身份混进单位内部收集材料、了解情况、调查真相的方法,不仅成为人们的谈论话题,而且引起了社会上的争论,他本人也因此被人一次又一次控告。批评者认为他的这些做法有悖于法律和道德,而瓦尔拉夫则认为自己是出于促使社会进步的目的,才乔装打扮的("我是没有带着任何的成见、偏见走进每家工厂的。我不知道我是站在谁的一边,对于厂里的劳资纠纷、工会活动及类似情况一概不知")。既然问心无愧,自然义无反顾。在《最底层》中他写道,"为揭开社会的面具不得不乔装,为寻找真实不得不欺骗和假扮",他谈到自己的社会调查并为自己的调查方法辩护。当然,反映真实的现实,并不是瓦尔拉夫写报告文学的全部目的。作家追求的是希望他的文学能够产生社会效果,希望能够引起人们的注意而改变社会现实;用他的话来说,"我们的成就不应当反映在文艺副刊上的书评之中,我认为,我们的倡议、修正和反抗——简言之,我们的成效——应该反映在实践之中"。[①]

五 "新现实主义科隆派"

1964年前后在联邦德国文坛上出现的"科隆派",又被称做"新现实主义科隆派",因其发起者、支持者和代表性人物迪特·韦勒斯霍夫(Dieter Wellershoff,1925—),在科隆地区出版的一些书报杂志上发表的文章中,持续不断地提出了"新现实主义"的理论而得名。受法国"新小说"的影响,韦勒斯霍夫主张文学要关注人们的当今生活,他提出的"新现实主义"观点,在理论上有拒绝超俗性的沉思冥想("远离形而上的高蹈玄思"),要求从人性关怀的角度反映普通平凡的当今生活("可体验的具体经验片断,一个不大范围内的当前日常生活");要求在对生活的观察中注重具有生活质感的"写实"因素("尽可能地贴近真实"),

① 参见《欧洲文学史》,第三卷(下册),李赋宁主编,北京商务印书馆,2001年,第788页。

不以特定的政治价值观进行判断和取舍；要求从人的现实关系出发反映社会，在对现实生活的关注中追求历史和道德进步。在内容上要求讲究“形而下”的纪实性，不表现社会、政治、历史的重大题材，而要打量身边生活的方方面面，在人们的日常生活中寻找审美的新元素。

普遍地看，可以从后工业文明批判的角度来理解科隆派的“新现实主义”理论：大集中化的生产程序，使机械运行主宰了制造机械的人，高度专门化的劳动分工和职能割裂，使人的本质确立被染上功能主义色彩，人的社会功能代替了人性成为本质，社会价值观念和认识标准的嬗变使得人难以确定自己的文化认同，城市里的生活蜕变成为丧失了人与人之间的真诚与友谊的、冷漠隔绝的物欲文明的载体，于是，客观关注人的生活之实和在深刻体察生活的世俗本相中写出人道主义关怀，便是历史对文学的启示，是现实对文学的要求。

如果从60年代中后期的联邦德国文学思潮的角度来看，便可以发现科隆派提出的“新现实主义”理论还具有针对性，针对特定的时代文学动向。其核心人物韦勒斯霍夫认为，在当前主导联邦德国文坛的“四七社”主要作家的作品中，已经形成一种以寓言形式进行讽喻的怪诞风格，但这种手法在实际上很难收到效果，因为生活无可争辩地显现在生活的日常情形之中，显现在生活的日常情形所产生的心理和生理现象之中，在生活的日常情形中人们可以观察到种种想要看到的东西，而漫画式的文学手法则改变了生活的天然性和自然性，使其变得牵强拼凑，面目全非。他说，“倚重想像力、怪诞和讽刺的文学，其批评的社会方法是将社会的图像夸张和变形，而新现实主义则是通过仔细的观察，内在地对社会进行批评。这是一种不是从观念出发的批评，而是在对经验的制作中产生出来的批评”。从这个角度出发，可以说“新现实主义”理论的提出，既是对以君特·格拉斯作品为代表的社会批判小说怪诞手法的一个抵牾，又是对由汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格等人代表的直接“文学政治化”趋向的反拨，是对搞新奇的语言实验的“具体诗”等先锋派文学的不赞成和逆动。

科隆派的“新现实主义”理论，在联邦德国左翼文人的“政治化”发展在一步步走向高潮的时期，吸引了一些对“文学政治化”不感兴趣和不抱热情的作家，同时也将一批崭露头角的新一代作家聚合在自己的

旗下,形成一个长达十多年的文学现象,对联邦德国文学的发展做出了贡献,开拓了新的天地,新的可能,使生活的日常性成为一面旗帜长时期地在文学的上空猎猎飘扬。

君特·赫布尔格(Günter Herburger,1932—)的《风光均整绮丽》(Eine gleichmäßige Landschaft,1964)、《博览会》(Die Messe,1969)、《耶稣在大阪》(Jesus in Osaka,1970),彼得·法埃克(Peter Faecke,1940—)的《纵火者》(Die Brandstifter,1963)、《红米兰》(Der rote Milan,1965),罗尔夫·迪特·布林克曼(Rolf Dieter Brinkmann,1940—1975)的《拥抱》(Die Umarmung,1965)、《履带车道》(Raupenbahn,1966)、《无人晓得更多》(Keiner weiß mehr,1970),君特·佐伊伦(Günter Seuren,1932—)的《禁猎区》(Das Gatter,1964)、《莱贝克》(Lebeck,1968),尼古拉斯·博恩(Nicolas Born,1937—1979)的《第二天》(Der zweite Tag,1965),君特·施蒂芬斯(Günter Stefens,1922—)的《广场》(Der Platz,1965),西格丽德·布隆克(Sigrid Brunk,1937—)的《爱尔兰故事》(Irische Erzählung,1967)、《单身,一个孩子》(Ledig,ein Kind,1972)、《窝》(Das Nest,1975)、《被打败者》(Der Besiegte,1977)、《魔术师》(Der Magier,1977)、《火焰》(Flammen,1981)等作品,用鲜活、亲切、感人的语言和细腻的笔触,在有限的空间里展示人的生存状况,透视大众生活,将未加知识分子理想"装饰"的生活面貌、基本物质状态本真地呈现出来,日常生活作为一种经验的重要性被反复强调,都在一定程度或者层面上体现了科隆派"新现实主义"的影响,虽然在对生活的主观评价和对价值的取向以及在对人文精神的灌注上,这个作家与那个作家之间实际存在这样那样的差异与不同。

迪特·韦勒斯霍夫本人,[①]不仅利用自己在出版社当主编的有利条件,大力促进"新现实主义"文学创作,[②]而且也在自己发表的《美好的一天》(Ein schöner Tag,1966)、《影子边界》(Die Schattengrenze,1969)、

① 在二战期间他十七岁那年被征兵入伍,在立陶宛被苏军俘虏,战后回到德国,在波恩上大学,学习了日耳曼语言文学、心理学和美术史,1952年获得哲学博士学位,后任出版社编辑,1962—1974年先后在慕尼黑大学、萨尔茨堡大学和英国沃里克大学任教。

② 譬如由他倡议和主编的叙事文集《在城里的一天》(Ein Tag in der Stadt,1962)和《一个周末》(Ein Wochenende,1965),由各位作家围绕同一个题目各自创作。

《邀请诸位》(Einladung an alle,1972)、《黑猩猩的美》(Die Schönheit des Schimpansen,1977)等小说中,力图反映生活的真实,细致入微地描写人的心理、生理状态,实践自己的"新现实主义"主张。其中最著名的《影子边界》,讲述一个中年人在婚姻、工作和日常生活中屡屡失败后陷入一个盗车团伙,入伙后很快就觉得自己已被人追踪,他想逃到国外,但又想去自首,害怕和恐惧使他四处不得安宁,精神彻底崩溃。这位中年男子是一个犯罪分子还是被社会逼得走投无路的人,他最后是自首了还是被抓获,小说都没有明确交代;作家着重人物的内心表现和心理发掘。故事情节中有几条线索交错,韦勒斯霍夫讲故事的方式很能吸引读者。

有一些作家,最初的创作应当说属于科隆派"新现实主义"思潮,但在后来的发展中又在写法上并不囿于"新现实主义"的理论框架,而是追求自己的个性化写作,以极端的艺术表现手法来引出隐匿于现象世界背后的紊乱、悖谬、变形和龌龊,从而引起人们对他们的单独关注。如雷娜特·拉斯普(Renate Rasp,1935—),最初就是在韦勒斯霍夫主编的叙事文集《城市的一天》(Ein Tag in der Stadt,1962)中发表了处女作,而后又在自己的第一部小说《不成器的儿子》(Ein ungeratener Sohn,1967)中开始运用怪诞、离奇、荒唐、可笑、不合情理的手法(一个市民家庭的儿子,要通过教育变形成为一棵树),来引发人们的思考。又如君特·佐伊伦的《吃人族节》(Das Kannibalenfest,1968)和《剥兽皮工人》(Der Abdecker,1970),吉塞娜·埃尔斯纳(Gisela Elsner,1937—)的《巨人侏儒》(Die Riesenzwerge,1964)、《继承人》(Der Nachwuchs,1968)和《禁止接触》(Berührungsverbot,1970)等作品,在一个封闭的艺术结构和有人物、有情节、有发展、有结局的故事中,输入了荒诞不经的意象或事件,将现实社会温情脉脉的表象肢解得让读者感到心惊肉跳、瞠目结舌,打造出一种被评论者认定是位于"现实主义"与"荒诞"之间的文学。这些在理论定义上被研究者概括为"黑色现实主义"(Schwarzer Realismus)的创作,与科隆派"新现实主义"有着一定的观念契合和脉络相通的联系,但与后者之间又有明显的区别,因为它们在内在精神上体现出具有社会批判现实主义的传统印记。

第十节 70年代"新主体性"文学

一　社会"倾向性转折"

在联邦德国社会发展史上，20世纪70年代是一个由"动"到"静"的新时期。以1967年至1968年爆发的学生运动为其高潮的60年代要求社会改革、变革的运动，即人们常说的社会"政治化"浪潮，曾经是那样排山倒海般地震撼、调动、激励和席卷了整个联邦德国社会，特别是青年一代人；进入70年代后，却只是开初的时候还由于历史的惯性作用仍还有一些波澜，之后从1972年起便在逐渐而持续地减弱、回落、消退，直至风平浪静。到了1975年，整个联邦德国的社会政治形势已经是如此平静安宁，让人想起前些年的那些社会政治活动风暴，简直难以置信，以至于有人在一个名叫《墨斗鱼》(Tintenfisch)的文学年刊上发表文章，以充满揶揄而幽默的口吻，这样描写当前的社会：当年藐视秩序的学生们，又坐在学校的教室里规规矩矩地听讲。当年激情洋溢的作家们，自从躺在行业工会的温暖的怀抱里后，从此气定神闲，停止了革命话语的表述。[①]当年上街游行的居民们由于担心解雇，也变得安分守己，默不作声地过着自己的日子——总之，"一个幽灵在德国徘徊，这就是无聊"。

从高潮到低潮，从亢奋到疲惫，从昂扬到失落，从激进到消沉，概要地讲有三大决定性的情况压抑着社会的情绪，使得人们的社会政治激情不仅失去了原来的那股子冲劲，而且还一再低落，再也振作不起来：其一，波澜壮阔、声势浩大的群众集会、游行、示威、抗议等有组织的或者自发的活动，并未带来所期望的社会改革成果。学生运动领袖鲁迪·杜迟克(Rudi Dutschke)提出的"体制长征"(Langer Marsch durch die Institutionen)战略，[②]表明也只是个十分幼稚的政治幻想，包括学生们要求的教育体制和教学结构改革，也只是得到了少部分的落实和实施，而且有的后来还被收回或纠正。其二，当年锋芒毕露、显得具有涤荡一切

① 有人指出，作家在20世纪60年代的"政治化"，与他们的利益在出版社和书商那里没有得到有效的保护有关；而成立了作家工会后，这个问题得到了解决。

② 即以就业找工作的途径逐渐进入和渗透政府部门机构，从而达到对其实施改造的目的。

气势的“议院外反对派”没有形成统一的聚合核心，而是分化成许许多多相互竞争、相互排挤的小结构、小派别、小团体、小圈子、小组织，有的还演变成“乡村公社”或者“亚文化群体”，[①]虽然仍还把“反资本主义”、“反警察国家”、“改造社会”的口号写在自己的旗帜上，但已经丧失了凝聚力和叱咤风云的能力，成为强弩之末；当年激进异常的学生中有少数人还走上搞恐怖主义活动的极端道路（“红色旅”组织），在政府专政工具的严厉追捕下东躲西藏，亡命天涯，所搞的恐怖主义活动危害社会安宁，得不到人民的赞同和支持。其三，由政治制度、政府法令、经济体制等方面构成的硬环境压力，产生出高压镇住了社会，[②]致使人人自危，[③]特别是年青一代人不得不担心受到政治迫害和歧视，不得不关心个人

① “亚文化群体”是由某些具有共同兴趣、爱好、性格、感受的人组成的生活群体，意在通过改变生活方式或者工作方式而获得一个新的社会身份和个人感觉。“乡村公社”也是这样一些追求与通常形式有意识悖离的生活方式或工作方式的群体名称。

② 1969 年大选后组成的社民党和自民党联合政府，对社会“政治化”活动浪潮采取的措施，不惜剥夺民众的民主权力，其中于1972年通过的《反极端分子令》，规定对政府和公共部门实行政治控制，对在政府部门和公共部门工作的人员以及前来求职者要进行政治审查，对审查不合格者宣布“禁止从业”。这个《反极端分子令》所规定的对在国家机关和公共行政机关的工作与求职人员进行的政治审查，实际上也使得许多人被剥夺了从事与自己所学专业相适应的职业的权利，即构成人们通常所说的“禁止从业”（Berufsverbot）。1975年，一些艺术家、作家发表了一个《反对政治迫害委员会声明》，其中谴责说，“过去只是警察部门、政府机构对‘议院外反对派’的一些零星行动，而今却是对整个左翼人士的系统的政治迫害。政治上持不同观点和看法便要受到迫害和‘禁止从业’处罚。这就从一个侧面表明政府措施的政治强度”。

③ 高压的气氛对社会和文学都产生了影响。海因里希·伯尔的小说《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》（Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1974）和《保护网下》（Fürsorgliche Belagerung, 1979），以及赖纳·威尔纳·法斯宾德等人编导的电影《秋天的德国》（Deutschland im Herbst, 1977）等，从不同的角度反映了政府控制措施下的联邦德国的社会面貌。其中，伯尔的《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》写女主人公在科隆狂欢节上爱上了一个年轻人，但并不知道他与其时在联邦德国出现的恐怖主义活动有所牵连。在受到无数次的审讯中，她拒不透露男友的住所，最后忍无可忍，开枪打死了那个制造新闻、恶意诽谤、进行人身侮辱和性侵犯的记者。伯尔的这部小说有一个现实的生活背景：1971年德国发生了一次银行被抢案，一家报纸立即将其归咎于一个极左组织，伯尔为此写了一篇文章批评报纸夸大其词，给当局剥夺人民的某些基本权利提供了借口，为此遭到右派媒体的大肆攻击，他便用这部小说还击对自己的诋毁。小说描写新闻界捕风捉影，哗众取宠，只追求轰动效应而蔑视人的人格尊严，以谣言惑众破坏了一个善良女性的一生。

前途。再加上石油危机、经济不振、失业率上升等联邦德国外部或内部经济方面的因素对人的心理压迫，于是，原来的冲动变成颓唐，原来的追求让步于现实的明哲保身。

理想激情的时刻消逝了，事端频发的年代结束了，对照60年代中期至60年代末的那些社会政治活动浪潮风起云涌的情形，有人将70年代联邦德国社会政治热情从退热到冷却、沉寂、消失的现象作了归纳，借用股票市场交易中的一个常用术语，说是出现了“倾向性转折”(Tendenzwende)。这个虽然未具体说明什么，但又让人感觉意味着什么的称谓，也被文学的研究者们用于对70年代联邦德国文学的发展作理论上的描绘和总结。

特别是那些一直对60年代的文学“政治化”动向持不满、抱怨、批评、反对态度的批评家、评论家们，[①]最为敏感地发现联邦德国文学在70年代终于发生了期望已久的“倾向性转折”，不无几分自得地觉得自己一直在要求的文学观念和价值主张得到了历史的证实，也不无几分惊喜地做作地向社会高声宣布作家们“又在叙事”、“又在写小说和诗歌”了，并指出所发现的表现其中的文学动向，是在对个体“我”的重新确认，重新“言‘我’”，是在“返回私人范围”，回归自我本体，是在关注自我、表现自我、张扬自我、突出自我，是在转向个人的心灵深处，倾吐个人的内心情感，是在传达个人的主观体验，叙述个人的人生经历，是在展示个人的私人生活，描绘个人的内外状态……总之，文学不再与政治、革命、社会有涉，不再是乌托邦政治意图与观念的载体，不再直接介入社会政治活动甚至为之作近距离的斗争，文学又回到了文学的自身范畴。

二 对“政治化”的反思

的确，随着“政治化”的历程走到了未曾想到的尽头，原来昂扬的社会斗争意识从云端回到了大地，文学也在与60年代那种澎湃的政治豪

① 特别是在社会上非常著名、在文坛上也很有影响力的、被称做“文化教皇”的文学批评家马塞尔·赖希-拉尼茨基(Marcel Reich-Ranicki)，一直在批评“文学的极端政治化，并没有改变政治，而是毁灭了德国文学”。

情拉开距离。感受到自己政治上的实际虚弱无力的尴尬,感受到文学难以或者根本就不可能改变社会现实的无能,文学家们原来曾表现出来的社会政治关怀姿态消失了,不再对社会政治问题进行探讨、介绍、描绘和宣传,不再表达宏大的社会政治思想、意识、观点和信念,不再熔铸社会理想的审美理想,不再思索现实社会和社会未来。知识分子的社会启蒙和救世责任即使没有受到怀疑,也是在悄然隐匿。反映现实矛盾生活和介入社会变革的勇气即使没有完全消失,也不再对思想意识发挥积极的引导作用——文人们对人们的社会政治激情不再是鼓励,而是将之与偏激、激进、极左、幼稚、不成熟、理想主义或者不切实际的乌托邦等联系在一起。从积极的、进取的、介入的社会政治立场上撤退下来,尾随文学"政治化"其后的,是作家的个体化主体意识在辐射着文学,是文学进入一个"消解政治"(Entpolitisierung)的时期。

这个"消解政治"情势,是70年代联邦德国文学创作热点在发生变迁、文学的旗帜在发生易变的突出标志,很显豁地表现在对文学"政治化"时期所信奉的文学观的缺失与成败的反思,以及接踵而至的趋时应变之上。如反观60年代走过的宣告"文学死亡"的历程,汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格如今在自己的小说《无政府主义的短暂之夏》(Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod,1972)中,借叙事人之口宣布自己的社会政治观念"转折",纠正以前对于文学的拒绝态度,他说,"对艺术和科学,哪怕是来源于资产阶级,也从未产生要将它们抛弃的想法"。彼得·施奈德,[1]曾是1968年学生造反运动中的积极分子,在《列车时刻表》1968年第十六期上发表文章,指陈"后资本主义艺术已经死亡",说如果时代还需要一种艺术,那么这就只能是革命的艺术,号召"那些其幻想还没有被资本毁掉的艺术家,必须用它来满足于鼓动和宣传的功能",此时他也自我检讨说,"人不能在策划政治活动的同时,又煽动一场(对)文学(的)造反"。1976年,在后来发表在当年《文学杂志》(Literaturmagazin)第五期上的一个题为《论文学与政治的区别》(über den Unterschied von Literatur und Politik)的报告中,他还说:"在60年代后期的那些炽热的年代里,在联邦德国……推出了最为

① 参见《20世纪德国文学史》,高中甫、宁瑛著,青岛出版社,1998年,第251页。

成功作品的，是那些从一开始就表示对政治不感兴趣的作家。”

施奈德的话，提出了文学“政治化”潮流之后大家都在提出的文学是否适合作为意识形态工具的问题，道出了大家都看到的一个问题：直接参与或议论社会政治的文学面临时过境迁的无长久价值的命运。空前“政治化”的文学，曾走过一条过于偏执的路，曾过于强调某一方面，忽略或反对另一方面，[①]曾把对政治问题的抽象思考和对社会性题材的理性表现提高到优于一切、高于一切的地位，把滋补和强化文学生机的日常生活与个人感受，视为脱离社会斗争，因此是不合时宜的，要予以摒弃和排斥，用施奈德的话来说，这样做的结果是致使“团体意识和团队感知逐步代替了每个成员的个体感知，达到了作为个体的个人不再有能力去感知自己的程度”，而在本来的文学观点和写作主张中，却是十分注重个体经验和具体生活的。这样，当社会政治的实际发展走向给人带来沉重的打击、失望、落空和幻灭的时候，曾经积极倡导并身体力行“政治化”的作家们，便不约而同地感到一种要关注、反映、表现和寻求自我的“饥渴”。[②]

不过，激情虽然冷却，自信虽然转为自怜，为社会、为政治的昂奋意识虽然转为关注自身存在和寻求主体的自我意识，但文学与社会现实，与人的社会生活毕竟有着息息相关的内在联系，因此，尽管出现了“倾向性转折”，但不可能意味着从一个价值选择的端头彻底调头，转向另外一个价值选择的端头，因此，尽管有“倾向性转折”在发生，但不可能意味着在所有的作家那里都在自然而然地发生对文学关注社会、关注政治的价值取向的断然决裂，都在自然而然地发生从大关注、大挑战、大拒绝的形而上的姿态上彻底下落，下落到形而下的自我。比如说彼得·施奈德，虽然在公开反思当年“政治化”的缺憾和失败，但并不妨碍

① 20世纪60年代中后期，来自奥地利的彼得·汉特克有意逆当时联邦德国文学界的“政治化”潮流而动，发表了《文学是浪漫的》(Die Literatur ist romantisch, 1966)、《我是象牙塔中一居民》(Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, 1967)等文章，将文学家的作用与政治家的作用分隔开来，宣布自己作为一个作家，创作的目的就是为了展示真实的自我，因而引发了一场激烈的争论。汉特克在这场争论中被许多人尖锐地批评和攻击。

② 20世纪80年代初，一位名叫米歇尔·鲁契基(Michael Rutschky)的德国学者发表论著《对经验的饥渴》(Erfahrungshunger, 1980)，指出70年代联邦德国文学的重要特征是寻找和表现自我，其见解和关于“饥渴”的说法得到了文学界的广泛认同。

他仍旧认为“倾向性转折”并不意味着是一种根本性的精神放弃，而只是“对过分乐观的政治偏激和狂热的一个矫正”。在60年代的“政治化”浪潮中也曾积极参加和从事社会政治活动的艾丽卡·龙格，更是认为所谓的“倾向性转折”只能是一个短暂的局部的现象，别无其他；照她看来，文学“长期的非政治化条件并不存在，因为这个社会里所存在的问题，始终是要求要得到解决的”，让人感到有一种在知识分子精神困惑中对知识分子精神的蓄势待发的守望。

三 “第二种文化”

事实上，由于人们的人生观、世界观、思维方式、价值取向的不同，在社会上和文学中历来就存在着“左”与“右”的思想对峙。经过60年代的全面“政治化”后进入70年代，尽管大家都在调整自己的心态与经验，但这个对峙在整体上仍然继续存在。社会、文学的“政治化”浪潮虽然偏失，但如果从一定的立场和角度看，对联邦德国的社会和文学发展也有其特殊的历史作用和实绩。譬如从造就了社会变化的层面来观察，社会、文学“政治化”在联邦德国社会所产生的特殊历史作用，就在于在它的带动下，在联邦德国产生了前所未有的新的社会意识、新的社会意志、新的社会力量和新的社会文化。就像文学家赫尔曼·彼得·皮维特(Hermann Peter Piwitt，1935—)在《文学杂志》1976年第五期上的文章中所指出的那样：60年代的社会“政治化”浪潮，给联邦德国造就了公民的自主意识、激进的民主思想，当前社会上出现的“倾向性转折”对此根本不可能全部清除，这一事实说明，60年代的社会“政治化”浪潮所造就的冲破束缚、打乱秩序的多元思想和主流文化颠覆意志，即“列宁说的第二种国家文化”意志，一旦产生就“再也不可能泯灭”。

这样，游行、辩论、抗议、集会、示威的时代虽然过去了，人们或许从中各自取得了经验，总结了教训，得到了启示，多了个人的几分体验、认识和思考，但是给人们带来的叛逆精神和反权威思想则显得是非常一致地保留下来，[①]因此，在70年代联邦德国人显得比以往任何时候都要

① 一个社会民意调查机构在80年代发表的一个社会调查结果表明，作为60年代末的社会政治运动留下的一个社会文化遗产，联邦德国人“已经将对于任何种类的权威的蔑视感内心化”，可以说反权威的思想在联邦德国已经深入人心，成为自然。

思想解放，都要追求自己的真实和个性，都要蔑视传统、打破常规、超越规范、挑战伦理，都要追求摒弃社会契约的个人意识和生活方式。特别是在70年代，先是在年轻人中间出现并且很快就影响到成年人的嬉皮士、摇滚乐、"朋克"、喇叭裤、长头发、同居、集体性交、性自由、精神漫游、公社生活等等光怪陆离的现象，在宽泛意义上代表着对各方面的正统、规矩、禁忌、规则的反叛，更是表明由社会自行自主的"第二种文化"有着多样、各异的表现形式。从中透露出来的前所未有的叛逆精神和反权威思想，在文学中也不难发现。

四　"新主体性"现象

"四七社"解体后联邦德国文学在创作情势上呈现难以一统的纷纭之态，在内容上具有表现个人主观和个体经验的重要特征，人们使用了"新主体性"(neue Subjektivität)、"新主观主义"(neuer Subjektivismus)、"新敏感性"(neue Sensibilität)、"新内转"(neue Innerlichkeit)、"新非理性主义"(neuer Irrationalismus)、"新平凡"(neue Bescheidenheit)、"新保守主义"(neuer Konservatismus)等诸多概念或说法，试图概括70年代联邦德国文学的主题调整，归纳其审美视点的嬗变，反映其在70年代的动态、趋势和特点。在这些名词术语中，"新主体性"的提法因其内涵和外延都更为宽广，涵盖了70年代文学对个人经验的重新注重、重新发现和重新认识，涵盖了诗人对主体经验的位置确认，涵盖了作家对自我的内审和对个体的映照，得到了人们较为一致的认可。

这个"新主体性"概念，表明社会倾向、文化语境、创作心态、关注视野、美学观念和写作姿态等发生了变化，表明文学从强调(马克思主义)政治功能，转向注重文学自身的本性和特性，从注重社会政治问题和现实重大事件，转向对个人、主体、自我意识的回归，从表现共同关心的社会性主题，转向突出自我的主体意识，弥补60年代"政治化"潮流中感性世界的缺失。其中的"新"，一是用来区别德国文学史上曾出现过的类似思潮；二是既有时间上的也有内容上的涵义：时间上是对先前文学"政治化"历程的解构，内容上又在于在一些其文学视角即便是显得极端"主体性"的作品中，如果从特定的角度切入，也能发现其中仍有(宽泛意义的)社会性、政治性题旨在充溢。

文学的涵义没有简单意义上的此消彼长，文学的创作者清楚地知道即使在个人层面上是“主体性”的，也可以在政治层面上是“社会性”的。文学创作无法阻隔与外部社会的关联。作家在作品中描写的个人灵性、主观幻想、内心表白等，从社会环境影响论、社会文化归因论和社会文化决定论的角度看，也可以理解为是对现实历史和社会的一种折射和反映。作家以个性化的创作表现时代与社会，无论是反思历史、观照现实，还是探索人生、寻觅自我，在一定的层面上都是通过个性化的方式表达自己对历史、现实、社会和人生的体验与思考。而作家自己个人的生活、经验、思想、信念发表出来后，在一定的条件作用下又能给社会提供一种社会性的价值。在60年代社会和文学“政治化”浪潮时期，有人就提出了“私人的即政治的”这个口号，提出要用个人化的生活，来对抗社会对人的自由个性发展的压抑；社会学家也纷纷撰文，说明在当今社会里不再存在一方面是政治的，另一方面是个人的二元分割，实际上人们的个人日常生活也是一个公众性、社会性、政治性的命题。

彼得·赫尔特林发表了两部“新主体性”作品，对这个问题说得十分透彻：“技术官僚越是在所有领域里强求所谓的客观化，意识形态越是僵硬地极化，文学就越是呈现主体性。”这就是说，后工业资本主义社会越是通过其一整套管理制度、体制、机制和机构对人施行支配、控制、压迫和异化，越是对人的自我进行一统、压抑、侵蚀和挑战，文学就越是关注和确认人的主体性，有意识无意识地与之抵牾、对峙和抗衡。在这层意义上，70年代联邦德国“新主体性”文学所表现的主体情感、主观感受、个人内心、自我情结、对自身状况的审美关照等，也就具有其特定的社会性意义，绝非是纯粹的一己之“私”。

“主体性”作品表现领域宽阔，对个人生活的叙说可以反映历史，折射社会或者与当前的现实问题相结合，因此刺激了不少人从社会命题的角度出发开掘自己的人生经历，表现现实中存在的使自己感到焦灼不安的主题。更有一些叛逆和反抗情绪抑制不住的新一代青年作家登上文坛，用自己的人生道路和个人经历揭示生活弊端，透视社会阴暗面，发出愤懑的呼喊，给“新主体性”文学吹入一股充满反叛精神的劲风。

当然，“主体性”与“社会性”之间的连接，是难以划分清楚的。作者

的个人经验和感受成为作品的中心，就很难用泾渭分明的批评标准来估量它的意义和剖析它的思想内涵。不排除有人在作品中堆积了大量个人经验的材料，以便与有相同经验的读者交流体验，让有相同经验的读者在阅读过程中又一次体验自己的经历和感受。也不排除有人将自己的私人生活、个人隐秘原原本本地搬进了作品，琐碎地叙述青春期烦恼、女人问题、男人问题、性问题、情爱细节、生命本能、冲动、欲望、非意识等等。另外，也有此前并未参与过社会政治活动，甚至在文学观念上拒绝文学的社会责任的作家也跟随潮流，发表“主体性”的作品。在一些一直反对文学“政治化”的批评家的眼里，这些作家发表这些作品是对文学“政治化”所意味着的“粗暴和阴暗地反文学、反艺术”性质的抗议，而实际上他们却有可能完全是出于其他原因，譬如出于声张个体意识、袒露内心、自我慰藉的需要，或者是因为厌倦了虚构人物、情节、场景、故事的一贯手法，为了迎合读者对于往事眷念的社会心理，或者受到了从美国传来的影响，追求把自传式叙述当做一种新的历史学的时尚。

以个体“我”的经验为中心的艺术思维，虽然给时代准备了另外一个窗口，给人们提供了一个观察历史、人生、社会和世界的新视角，但也意味着是对艺术视野和感知方式的一个局限。不过，一个时期有属于一个时期的文学。在70年代联邦德国“新主体性”文学中，新出现的写作现象，足可抵消这个局限。“新主体性”文学的作者们，在艺术表现方法和写作形式上绝不划地为牢，自我封闭，而是表现得非常自主、自由、灵活、开放和包容。在他们的叙事中，既有根据生活本身的时空结构来叙述生活、反映生活的现实主义方式，也有后现代主义方式的“一切皆行”(Anything goes)的风格和姿态。

第十一节 “新主体性”叙事

一　自叙性、自传性作品

社会倾向、文化语境、文学旗帜、创作心态、关注视野、美学观念等发生了变化，过去被忽略和冷落的经历、体验、感悟和意识，现在又被重新认识和发掘。还在60年代末70年代初的时候，就有一批著名的作家走在前头，向社会推出了自叙性、自传性作品，对新时期的联邦德国文

学起到了一定的先导作用，将联邦德国文学带入一个日常化、个人化、私人化占据较大份额的时期。这些作家在作品中纷纷自我认同，或是直接采用第一人称“我”作为当事者现身说法，或是使用第三人称作为叙事主体而全方位叙述，或是采用日记体直面读者，或是采用纪实、报道、报告或资料的“文献性”形式来“客观”叙述，总之在以各种方式频频回顾人生，或讲述爱情，叙述童年，表现身边生活，披露内心世界，追寻成长脚印，或评述自己创作，记叙所经历过的沧桑变化，表达痛苦的生命体验，抒发温馨的怀旧情感，让绵绵不绝的文字构成一个个光影重叠的历史空间，体现着爱、悲悯、宽容、关怀的人文内涵，包含对人生、社会等方面的思考，给人一种眼界开阔的阅读快感。

瑞士作家马克斯·弗里施的《六年日记》(Tagebuch 1966—1971, 1972)，以主体性视角记下这几年国际、国内的重大政治事件和科学技术发展(如美国宇航局航天飞行)；奥地利作家彼得·汉特克发表了《短信长别》(Der kurze Brief zum langen Abschied, 1972)和《心满意足的不幸》(Wunschloses Unglück, 1972)，前者试图在真实的自我表现中寻找自我，从而开了70年代奥地利“格拉茨文学社”作家群体从抽象的语言主题转换到自传性文学倾向的先河，后者既是对母亲的一生的回忆，又是对自己的生活的自叙。在联邦德国本土作家中，彼得·吕姆柯夫发表了《你们熟悉的年月》(Die Jahre die Ihr kennt.Anfälle und Erinnerungen, 1972)，盖尔哈特·茨维棱茨(Gerhard Zwerenz, 1925—)发表了《脑袋瓜与肚皮》(Kopf und Bauch, 1971)，雅科夫·林德(Jakov Lind, 1927—)发表了《自画像》(Selbstporträt, 1970)和《近距离拍摄》(Nahaufnahme, 1973)，君特·格拉斯发表了《蜗牛日记》(Aus dem Tagebuch einer Schnecke, 1972)，沃尔夫冈·希尔特斯海姆发表了《在康沃尔的时光》(Zeiten in Cornwall, 1971)，瓦尔特·肯波夫斯基(Walter Kempowski, 1929—)发表了《身负刑具》(Im Block, 1969)、《泰特尔柳塞尔及伍尔夫记烟草店》(Tadellüser & Wolff, 1971)和《我们暂还过得去》(Uns gehes ja noch gold, 1972)，彼得·赫尔特林发表了《茨维特》(Zwettl, 1973)等，使自叙性、自传性文学显露出强劲势头，足可形成一种文学思潮。

70年代中期以后，作家们将个人经验作为主体进行述说、描写和表

现，文坛上涌现出来的日记体叙事作品和根据作家个人生活经历构筑的故事，令人目不暇接，成为一个文学潮流凸现出来。在联邦德国发表作品、产生影响的来自周边德语国家的知名作家中，瑞士作家马克斯·弗里施发表了《蒙陶克》(Montauk,1975)，奥地利作家托马斯·贝恩哈德(Thomas Bernhard,1931—1989，又译“伯恩哈特”)发表了《原因》(Die Ursache. Eine Andeutung,1975)、《地下室》(Der Keller. Eine Entziehung,1976)和《喘息》(Der Atem. Eine Entscheidung,1978)，[①]来自奥地利的艾利亚斯·卡内蒂(Elias Canetti,1905—1993)发表了《获救之舌》(Die gerettete Zunge,1977)，彼得·汉特克发表了《世界的重量》(Das Gewicht der Welt,1978)。在联邦德国本土作家中，胡贝特·菲希特(Hubert Fichte,1935—1986)发表了《青春期回顾》(Versuch über die Pubertät,1974)，赫尔曼·伦茨(Hermann Lenz,1913—)发表了《新时期》(Neue Zeit,1975)、《幸存与过日子的日记》(Tagebuch vom Überleben und Leben,1978)，阿尔诺·施密特发表了《金边黄昏》(Abend mit Goldrand,1975)，霍尔斯特·比勒克(Horst Bienek,1930—1990)发表了《第一支波尔卡》(Die erste Polka,1975)、《九月光线》(Septemberlicht,1977)、《无钟声的时代》(Zeit ohne Glocken,1979)和《大地与火》(Erde und Feuer,1982)，沃尔夫冈·克彭发表了《青年时代》(Jugend,1976)，瓦尔特·肯波夫斯基发表了《一言难尽》(Ein Kapitel für sich,1975)和《来自伟大的时代》(Aus groβer Zeit,1978)，伊丽莎白·普莱森(Elisabeth Plessen,1944—)发表了《向贵族通报》(Mitteilung an den Adel,1976)，恩斯特·奥古斯汀(Ernst Augustin,1927—)发表了《室内灯光》(Raumlicht:Der Fall Everlyne B,1976)，彼得·O.乔特耶维奇(Perter O. Chotjewitz,1934—)发表了《三十年和平》(Der dreiβigjährige Friede,1977)和《黎明的主人》(Die Herren des Morgengrauens,1978)，彼得·施奈德发表了《已为宪法之敌》(schon bist du ein Verfassungsfeind. Das unerwartete Anschwellen der Personalakte des Lehrers Kleff,1977)，彼得·赫尔特林发表了《后补的爱》(Nachtragene Liebe,1980)，

① 贝恩哈德的自传性小说共有五部，后两部:《寒冻》(Die Kälte. Eine Isolation,1981)和《孩子》(Ein Kind,1982)，在80年代初发表。

克里斯托夫·梅克尔(Christoph Meckel,1935—)发表了《取景器图像》(Suchbild. Über meinen Vater,1980),乌韦·约翰逊发表了四卷集《周年纪念日》(Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl,Band1—4,1970—1983),彼得·魏斯发表了前三卷《抵抗的美学》(Die Ästhetik des Widerstands,Band 1—3,1975—1981)等,这些作品给这股自叙性和自传性文学作品的创作热流进一步增强了态势,带来了新的"火"气。①

二 往事回眸

自传性、自叙性文学的兴盛,给这类作品创作的先驱者赫尔曼·伦茨带来了企盼已久的机遇。伦茨早就出道,1936年发表了第一批诗歌,1938年发表了第一部小说,1951年参加了"四七社"新人新作朗读会,之后发表的叙事作品达十几部,然而在50年代和60年代却无声无息,长期未能受到文学界和社会的重视。直到进入70年代,随着社会的"倾向性转折"和"新主体性"文学热潮的兴起,同时得益于彼得·汉特克在一些文章中的大力推荐,在70年代中期他开始受人注重和推崇,于1978年获得了毕希纳文学奖。在1966年至1978年他发表了四部自叙性小说《空旷的房间》(Verlassene Zimmer,1966)、《其他岁月》(Andere Tage,1968)、《新时期》和《幸存与过日子的日记》。这四部小说均取材于作者的人生经历,从祖父的故事开始(《空旷的房间》),讲述童年和少年时代的生活(《其他岁月》),讲述在战争年代的遭遇和命运(《新时期》),讲述进入战后年代所走过的生活道路(《幸存与过日子的日记》),叙事风格平实、质朴、细腻、真切,描写淡而有味,给读者留下许多值得回味和思考的内容。生活中的偶然或必然、陌生或熟悉、平淡或新奇、寂寞或欢乐,是叙事的着眼点。自叙的主人公欧根·拉普,性格敦厚、柔顺,以文学安身立命后不奢求能够积极改变自己生活的环境,但也拒绝附和社会,与之随波逐流。在艰难混乱的战争岁月里,拉普的生活方式是从内

① 在这个"自我热"创作阵营中,还可将君特·格拉斯包括其中;作家的小说《鲽鱼》(Der Butt,1977)具有童话风格(情节采自格林兄弟童话《渔夫和他的妻子》),采用了心理描写、荒诞手法和讽刺技巧,从远古的传说时代一直叙述到当今社会,反映了历史变化与时代精神,这部小说中也融入了自叙性元素。

心调节情绪，拓展个人的精神空间，由此平衡自我，求得生存和解脱。他说："在那间小屋里的写作，现在变得格外重要，它将战争关在门外了。"这曾是当年"内心流亡"作家的处世态度，也是伦茨个人的人生态度。

在联邦德国发表作品的奥地利作家艾利亚斯·卡内蒂，也是因为发表了自传性小说《获救之舌》与《火炬在耳》(Die Fackel im Ohr，1982)给自己带来了更大的名气和影响，[①]为在 1981 年获得诺贝尔文学奖奠定了基础。《获救之舌》讲述的是从 1905 年到 1921 年的童年和青少年时期的故事，《火炬在耳》讲述的是 1921 年至 1931 年的人生经历，叙述方式平和、真切、自然，叙述内容宽广、深远。作家对极富人伦情感的人生的深切回忆，对欢乐、痛苦、恐惧、异化体验的娓娓道来，对人的精神状况与心理活动的精确描绘，对生活情景和生存环境的细致描写，以及对故土之思、离乱之感、人生之愁、童心之叹的表达，综合起来形成一个韵味浓郁的情境，很能拨动读者心弦，让人寻味出别一番意思来。如在《获救之舌》中，叙述人讲述自己幼时的故事，住在对门的一个邻居时常逗他，从口袋里掏出一把小折刀来当面打开，让他伸出舌头，说要将它割掉，等到刀刃一点一点地逼近，停留在舌头的上空时，又停住手说今天就罢了，明日再来割；而他信以为真，一次比一次更感害怕。对这件小小的童年往事，卡内蒂用了铺垫、渐进、反复、强调的方式来叙述，让人感到这不是在讲述孩童的纯真、幼稚、胆小、天真、无邪，而是在倾吐一种恐惧感在持续侵袭人生的情绪，作家对脆弱人生的敏感多思的心灵也包含在其中。[②]

赫尔曼·伦茨和艾利亚斯·卡内蒂的自叙性、自传性作品，回顾流失岁月，追忆往昔时光，同步相向，是 70 年代联邦德国"新主体性"文学潮流的一个代表。它们的一个共同特征，是个人的人生经历，或与历史事件交融，或与历史人物糅合，重现社会变迁的时代风云和世事沧桑。两位作家的作品不仅体现出对人生思考的深度，在艺术的把握上也很有力度。伦茨是从一般人的角度，多方位地、真切而感性地反映历史和感

① 艾利亚斯·卡内蒂也曾长期不为文坛所赏识，直到1963年他于1935年就发表的第一部长篇小说《迷惘》(Die Blendung)再版，才引起评论界的重视。

② 1985年，艾利亚斯·卡内蒂发表了第三部自传性作品《眼神》(Das Augenspiel)，叙述的是1931年至1937年的人生和社会经历。

悟生活，深沉的人生感喟令人怦然心动。卡内蒂则将人物的生存状态与人生社会联结，在亲见、亲闻、亲历的人与事中融入对历史、社会和生活的思考，将它们分解，放在普通人的生活片断中自然、零星地呈现，凝重的眼光审视着世界上产生暴力的根源。

与其他作家在作品中主要叙述记忆中的苦涩和艰辛不同，瓦尔特·肯波夫斯基在《泰特尔柳塞尔及伍尔夫记烟草店》中回忆的是纳粹统治时期一个殷实的市民人家的家庭旧事，以及日常生活。小说通过一个少年从十岁到十六岁的所见所闻，叙述 1939 年至 1945 年间在父母身边，在家中，在学校，在罗斯托克城的往事，勾勒出一个与整个社会的政治生活和社会生活息息相通的全景图：所涉及的每个角落，都弥漫着那个时代的气氛。所展示的每个人物身上，都折射出那个时代在人们思想意识上的投影。作家以丰富、生动、准确、具有本质力量的细节，[①]以及鲜活的家庭生活用语进行客观地叙事，没有对法西斯德国声泪俱下的控诉，所展示的严峻的生活场景也并不十分广阔，但是若将所回想的各种人与事作为一个整体，作为一个社会的历史的过程来认识和把握，作品的生活容量和思想容量便立即凸现其中。所摄者微，所见者大，是肯波夫斯基小说的取材特点。叙平常之事，寓不平常之意，是作家自叙性、自传性作品表现纳粹统治时期人们生活的独特方式。肯波夫斯基以这样一个特点和方式写纳粹统治时期，其奥秘或许在于告诉人们：不需要任何锋芒毕露的揭示和宣泄，纳粹德国本身就是一场民族灾难，日常生活中本身就包含着深刻的悲剧因素。[②]

1975 年，《泰特尔柳塞尔及伍尔夫记烟草店》被拍成电影，还在电视里播放，使得这部发表后就一直热销的小说更为人所知。肯波夫斯基也由此一发不可收，推出了一系列写自己家庭和个人经历的自叙性作品：《我们暂还过得去》写的是战后年代的经历，《一言难尽》是继《身负刑

---

① 肯波夫斯基的叙述十分细致，他的文学手法因此被称为“显微术”。参见《当代德国文学史纲》，余匡复著，辽宁教育出版社，1994年，第315页。

② 作家在作品中叙述自己的家庭旧事，让读者从中发现德国小资产阶级市民的陈腐、狭隘、守旧的社会文化性格，向读者提示正是这些使得德国人在纳粹统治时期对法西斯政权顺从和毫无反抗意识。参见《当代德国文学史纲》，余匡复著，辽宁教育出版社，1994年，第315页。

具》后写八年狱中的囚禁生活，[①]《来自伟大的时代》和《美好远景》(Schöne Aussicht,1981)对历史的回顾触角伸进了20世纪初,《衷心欢迎》(Herzlich willkommen,1984)说的是从民德监狱提前释放后移居到联邦德国以及在哥廷根上大学的生活。

常为评论家们津津乐道的,还有胡贝特·菲希特的《青春期回顾》。这里的"青春期",不仅仅是生理上的发育成熟期,而且还是影响人成长的认识期。这是一部艺术构架十分开阔的"跨文体"作品,将自白、游记、杂感、随笔、日记、政论的形式自由地结合,将本可以各自成篇的多方面题材汇集起来,打破了表达语言的单一,以自叙性的内容为轴线,在对私人生活的关注中把笔触伸向过去和现在,以及国内和国外,相互映衬,对比补充,在国外旅行时的所见所闻中穿插进对国内社会情况的议论,在对日常环境的描绘中多方面展示社会生活形态,不仅容量大、视角广,而且细腻、多彩、自然,想像的力量、哲思的力量、诗意的力量流动在字里行间。除了这些之外,《青春期回顾》给人印象最为深刻和最为让人心灵震撼的,是它所表明的作家思想的开放程度以及那种毫无禁忌的直率与坦诚。其中对自我内心和个人隐秘的解剖、挖掘、展示,不仅十分大胆和深入,而且还真实得惊人,达到了有悖于社会伦理道德的地步(如公开自己的同性恋)。因此,有人评论说,《青春期回顾》是一种男性作家的"身体语言",是一泻无遗的自我暴露,其毫无顾忌、自由不羁的程度在当前德语文学自叙性、自传性作品中独一无二。

当然,自我暴露并不是创作和发表的目的,作家在对自我生活的关注中,实际上注入了人生思考、社会对抗的内涵,是在以我行我素的自我暴露,来表现对社会权威的蔑视和对传统规则的不屑一顾。如果说在此前的《孤儿院》(Das Waisenhaus,1965)、《蟹肉冻》(Die Palette,1968)和《德特勒夫的铜绿仿造品》(Detlevs Imitationen Grünspan,1971)中,菲希特就已将自己的生活体验和主观情感渗入其中，把写作当做一种自

① 肯波夫斯基出生在德国东部罗斯托克地区,二战期间当过空军地勤人员,战后在一个印刷厂当学徒,1948年在当时还属于苏联占领区的罗斯托克被捕,被指控犯有间谍罪和非法越境罪判处二十五年徒刑,关押在民德监狱,1956年被提前释放,后移居联邦德国,到哥廷根大学学了教育学,毕业后当了一名乡村教师;1980年到奥登堡大学任教,讲授美学,是联邦德国笔会中心会员,获得过多种文学奖。

我"剖腹破肚"式的深度发掘，把袒露自我当做是对时代扼杀自我的一个直觉反应，当做是表白自我再生的一个象征，那么，在《青春期回顾》中他在对人性的自由欢畅的表达背后，更是直接向文学上、思想上、文化上、社会上的一切规则和限制发起挑战，直接向后工业社会文明对人的个性异化、压抑发起冲击。他在书中坦然地说，"我要自由自在地犯我的错误，让它们……成为一个风格"，即成为一种生命欲望、美学与智力的新发现。

三　激情后的内转

由干预生活到干预心灵，由关注社会政治到关注不带社会政治主题的人生内容，由高举理想的旗帜到抒发个人生活的惆怅之情，这是这个时期英格马·冯·基瑟里茨基(Ingomar von Kieseritzky，1944—)、[①]迪特·库恩(Dieter Kühn，1935—)、[②]卡琳·斯特鲁克(Karin Struck，1947—)、尼科拉斯·博恩等人作品的主题，他们的作品体现了"政治化"后的"倾向性转折"，意味着文学对社会政治的追求发挥到极致后的视线转移。

生活经历丰富和文学底蕴丰厚的卡琳·斯特鲁克，发表的第一部作品同时也是她的获奖小说《阶级爱》(Klassenliebe，1973)，具有浓郁的自叙性品位，以1972年5月16日至8月25日的日记形式和第一人称"我"的叙事方式，回忆祖父祖母、家庭出身、战后逃亡、青少年时代生活和在工厂里当工人的故事，讲述熟人、朋友、学业、婚姻和女儿，讲述与一个出身于资产阶级家庭的作家的关系，诉说自己通过这个男人"学会了自我观察和述说"的经过，展示这场爱情失败后的自我沉思、内省和解放，叙述在学生运动期间经过一段时间的"政治化"后进入了"阶级与阶级之间的无人区"，即转向了对自我主体的寻觅，在相当广阔的时代背景上透辟地描述了一个工人家庭出身的知识分子女性所遭遇的社会矛盾和个人生活冲突("我刚刚成为一个'知识分子'，工人们便将我当做外人，他们对知识分子的敌视情绪出于害怕和自卑。而其他人也把我排斥，因为在他们看来我并不是一个而且也永远不会是一个'真正'的

① 代表性作品：《夫妇》(Liebespaare. Expertengespräche，1973)。

② 代表性作品：《乘气球郊游》(Ausflüge im Fesselballon，1971)和《女总裁》(Die Präsidentin，1975)。

知识分子")。

这部小说至少包含四层意蕴:一、描写受压抑的情感、纯正的自然和对人道主义社会的渴望。二、描写工人阶级和表达对这个阶级的爱。三、表现资产阶级家庭出身的知识分子与工人家庭出身的大学生之间在思想意识上的不一致。四、叙述由阶级出身定位的个人"身份"问题以及这个"身份"在"议院外反对派"政治活动过程中的易变。作家将自己深深地揳入叙事之中。人们可以读到她拷问自己的灵魂、揭示自己的情感、披露自己的内心痛苦、诉说自己的精神苦闷、表达自己的愿望的企求和向自我挑战的纯真与坦诚。"一本书就是一封书信,就是一个求救的呼喊",斯特鲁克在小说中如是说,让一种本真态度的倾诉,犹如高山流水奔腾直下,强烈感人。这是她的《阶级爱》受到人们称赞的重要原因。

尼科拉斯·博恩本是一个科隆派"新现实主义"作家,发表第一部小说(《第二天》)后一直以诗歌引人注目。[①]70年代中期,博恩推出了第二部叙事作品《故事的背地面》(Die erdabgewandte Seite der Geschichte, 1976)。这部小说一发表,就获得了此时也在接连发表心灵内省"主体性"小说的奥地利作家彼得·汉特克的高度评价,[②]汉特克认为这是他所看到的"至目前为止最极端的'新主体性'文学的代表"。

小说中的第一人称叙述者是个作家,他生活在60年代末的西柏林,个人生活和文学创作正面临着矛盾、分裂与尴尬。生活变得毫无意义,令他烦躁疲惫。与他人的关系,包括与女友和女儿的关系在内,变得复杂扭曲,令他沮丧。对于"政治化"浪潮曾经寄予的无限希望现在落空,丧失了梦想的世界变得支离破碎,理想主义的激情被现实挤压得四分五裂,只有检视杂乱无章的自我和关注彷徨的自我成了惟一的所为——"远远离开这个世界,回归自我而非其他"成了叙述者的座右铭。但是,发现灵魂失落,要魂兮归来的过程也是一个充满艰辛曲折的过程。叙述者寻求能够充分表达内心的苦闷,却又为找不到恰如其分的语言而感到异常痛苦。初看上去像是一部爱情失意小说的《故事的背地

① 诗集《发现者的眼睛》(Das Auge des Entdeckers, 1972)。

② 汉特克这时发表的小说有《真实感觉的时刻》(Die Stunde der wahren Empfindung, 1975)和《左撇子女人》(Die linkshändige Frau, 1976)。

面》,实际构思是沿着时代的社会特征延伸,观察的是一个知识分子在现实中失落后心灵上的阴影和裂痕,关注的是热烈的梦想追求落空后陷入无助的情绪感伤,由此将理想破灭后的一代人的困窘、茫然、忧虑的心境和盘托出,对精神崩溃后的青年知识分子的消沉、伤感、迷惘的内心世界进行了叙说、描绘和探索。

小说书名中的"背地面"一词,是一个人们在日常生活中经常使用的专业词汇,指人们在地球上用眼睛看不到,但又可以想像的月球背对地球的另一面。博恩使用"背地面"这个具有双重含义的概念,显然是要激发读者去对使叙述者产生内心苦闷的"背后一面"(原因)作探询与思考,从而透彻省察这个消解了理想光辉的、令人无奈而烦恼的世界。《故事的背地面》没有可以完整复述的情节,从结构到手法的选择,都紧扣着人的无所依从的心态。叙述者自始至终都是以一个观察者在叙述,对情绪的敏锐捕捉和对自然景物的细腻描写也很独到,表明了作者把握生活和营构作品的能力。小说既有思想深度,又有可圈可点的艺术创新,不仅透视了理想追求失落后的知识分子的心态,还让人领教了一种在形式与内容、思想与艺术之间取得了值得嘉许的新异的叙事方式,因此不仅成为博恩的代表作,还被人评价为是"新主体性"文学中一部很有艺术价值的作品。[①]

四 新逝年月回视

60年代的"政治化"浪潮虽然已经过去,但这毕竟是一段社会发展史中的重大历史过程,毕竟是个人人生历程中的一段常常令人思索回味的重大生活经历,由此给人留下了不少令人感慨的内容,也给文学发展提供了一个对于刚刚过去的一切进行反思和总结的机会。由此产生的回顾、整理、清理在60年代"议院外反对派"政治活动和学生运动中的经历的主观色彩浓厚的叙事作品,以及由此引发的以个人感觉、自身体验为题材而展示、剖析自己内心世界的小说,也成为70年代联邦德

① 博恩的第三部也是最后一部小说《伪造》(Die Fäschung,1979),叙述一个记者奉命前往战乱的黎巴嫩采访,在一个充满虚假的世界里不能辨别究竟什么才是真正的事实或真理,从哲学思考的层面上看,继续在表现人的主体"身份"和意识所陷入的矛盾与危机。

国“新主体性”文学热流中的一个组成部分。[①]

首先,一些显得不放弃理想主义精神、继续用文学为社会政治目标呐喊的作家,招来了一些评论家的批评、指责和嘲笑。这些作家在1972年创办了一个“作家出版社”,针对社会的“倾向性转折”发表作品,在作品中描写主人公政治成长过程中的曲折与觉醒,大声疾呼树立人生价值的信念和坚持不懈斗争的目标,并向读者展示一个社会远景,以图激励读者树立理想。在格尔德·富克斯(Gerd Fuchs,1932—)的《套环的人和长期大怒》(Beringer und die lange Wut,1973)、克里斯蒂安·盖斯勒(Christian Geissler,1928)的《带锉刀的面包》(Das Brot mit der Feile,1973)、乌韦·蒂姆(Uwe Timm,1940—)的《炎热的盛夏》(Heiβer Sommer,1974)、罗兰特·朗格(Roland Lang,1942—)的《汤中的鲨鱼》(Ein Hai in der Suppe oder das Glück des Philipp Ronge,1975)等小说中,读者可以看到生存的压力与社会的压抑使得主人公积极参加了“议院外反对派”政治活动,活动失败后主人公一度灰心失望,而后几经曲折,后来加入了德国共产党,在老同志的帮助和指导下,遵照党的政治新路线,从事党的工作和活动,积极热情,义无反顾。这是一些通俗、生动、用批判现实主义和传统叙事手法写成的、具有自传性和自叙性色彩的作品。依据“作家出版社”宣传广告上的介绍,这些作家除了强调小说思想内容上的“社会责任感”之外,为了赢得普通读者,还注重“消遣性”、“批评性”、“紧张感”和“刺激性”。

相比之下,彼得—鲍尔·蔡尔的作品,如《一个外出挣钱人的故事》、《幸运的人们》(Die Glücklichen,1979),则具有一定的现代主义的审美特征。作者在小说中放弃了脉络清晰的传统叙事模式,取消了贯串全书的情节主线,叙事内容剪辑、拼贴、穿插、跳跃,还夹杂着随心所欲的人物内心独白,给普通读者带来了审美阅读上的困难。[②]他在囚禁中创作

① 在1970—1980年期间知名作家发表的这方面的小说就有二十 余部。

② 蔡尔是“六一社”会员,在60年代“议院外反对派”政治活动期间曾是非常引人瞩目的人物,曾在1967年至1972年开办了一个印刷厂和出版社,自己担任主编,创办杂志《斯巴塔库斯》(Spartakus),宣传毛泽东思想,有意要成为一个彻底的“革命诗人”。1972年在一次遭遇身份证检查时与警察发生枪战而被捕,先是在1974年被一审法院判处四年徒刑,而后于1976年又被二审法院加重判处十五年的最高量刑(1982年获释出狱)。

的《幸运的人们》，回顾60年代发生在联邦德国城市街头上的游行、抗议、对峙和冲突，描写生活在社会底层的普通人的生存状态，展示他们在生活的压力下的挣扎与叹息，揭示由社会造成的矛盾，将新鲜的政治内容与自身经历融为一体，构成一幅动态的现实生活的图景。

在这类回顾当年社会政治活动与学生运动的作品中，彼得·施奈德的中篇小说《棱茨》(Lenz. Eine Erzählung von 1968 und danach, 1973)，获得了社会较大的关注(五年内销售了近十万册)。施奈德在大学期间曾是“议院外反对派”政治活动中的一个积极分子，是1968年大学生运动的领袖，曾对当时的中国“文化大革命”十分向往，基于对社会政治理想的追求还曾在《行车时刻表》杂志1969年第十六期上发表《致德国读者与作家》(Rede an die deutschen Leser und Schriftsteller)，探讨“在晚期资本主义社会中”的文学功能，号召作家要参与和投入当前的社会政治斗争，认为在德国开展一场文学领域内的“文化革命”，是争取社会解放的惟一途径。[1]

《棱茨》是施奈德发表的第一部小说。主人公棱茨是个喜爱文学的青年大学生，生活在西柏林，他思想苦闷，生活孤独，失恋后更是陷入精神危机。当上工人后，参加了在搞政治活动的一个社会党团的基层组织，后来又参加了学生运动，思想意识也随之一步步地政治化和激进化，不过对生活的感受却照旧，因为生存的环境并没有发生变化。棱茨感到了革命的政治理论与现实生活的不适应和不协调，感到了在组织中所干的一切活动与个人的愿望关系甚少，感到了社会的变革并不是靠情势的驱使就能如愿以偿的，于是他决定出走，避开单靠激情行动而脱离社会实际的大学生组织。来到意大利后，棱茨与那里的工人们生活在一起，体验到个人与整体、理论与生活的结合统一。他参加当地的工人运动，使自己的政治理论得到了用武之地，他获得了意大利工人的尊

① 施奈德在其中写道：“资产阶级文学把社会大众的绝望与导致这些绝望的产生的完全可以解释和列举的原因隔离开来，把大众的绝望异化成一种可供欣赏的审美体验……资产阶级文学向大众展示他们的困苦，目的是要他们接受这些困苦。这个文学应该死亡，必须被埋葬。要描述自己所遭受的压迫的人，要诉说自己最痛楚的经历，要提出争取解放的策略。可以设想文化革命时期的文学具有两个任务：我称它们是艺术的鼓动与宣传功能。”

重，感受到生活的温暖，找回了失去的自我。棱茨被意大利警方驱逐后回到西柏林，发现这里的一切依旧，原来的那个政治党团仍然思想教条。当有人问他下一步的打算时，棱茨意味深长、语意双关地回答："继续在这里！"

显然，施奈德的《棱茨》受到了格奥尔格·毕希纳的未完成同名小说的影响。施奈德笔下的"棱茨"，精神情绪与毕希纳笔下人物的精神情绪一脉相承，施奈德在自己的作品中还引用了毕希纳小说的一些话语。当然，造成两位作家笔下人物各自的精神彷徨与思想痛苦的社会背景和原因却截然不同。施奈德的《棱茨》追寻时代的脚印，描写青年人对社会政治运动的呼应、向往、参加，以及从激情路上归来的思索与思考，以舒展、流畅的语言叙述了一个最后的结果尚不十分清晰、明朗的心路历程，叙述了青年知识分子在革命激情与灰心失望之间摇摆不定的感受。真诚袒露的内心世界，直率揭示的内心怀疑，大胆表达的思想苦闷，真切述说的反省，使得施奈德的小说在曾经参加或支持"议院外反对派"政治活动的读者中激起了强烈的共鸣，同时也遭到一些当年志同道合者的激烈抨击和批评，被指责是背叛了活动，背叛了理想。[①]仔细的读者，还可以从这部小说中分析出导致在70年代出现联邦德国社会"倾向性转折"的一个并非次要的原因：60年代的"政治化"活动，从一开始就没有与本应该是社会改革主力军的工人阶级建立联系，工人们不能理解大学生的要求，对他们的理论争论也不感兴趣。

1977年，一部也是由一个曾经积极参加"议院外反对派"政治活动的作者在1961年至1971年期间写下的未完成的作品《旅程》(Die Reise. Ein Romanessy)，被人整理后发表，立即在社会上引起了一阵空前的轰动。报刊纷纷发表评论：《法兰克福周报》(Frankfurter Rundschau)说它是"这些年来发表的最重要的文学作品"；《斯图加特日报》(Stuttgarter Zeitung)称它是对当年参加过"议院外反对派"政治活动的一代人的斗争经历与绝望经历的真实得"极端"的描述，瑞士《世界周报》(Weltwoche)确认它是一个"一整代人的遗产"；联邦德国《明镜》周刊

① 1977年，施奈德发表又一个中篇《已成为宪法之敌》，讲述自己在谋求一个教师职位的过程中遭到当局审查，并被拒绝求职的亲身经历，反映政府制定的反激进分子措施被政府部门实施执行的具体情形。

在 1979 年的文章中回顾这部作品所产生的社会影响时毫不犹豫地说它是一部“左派的经书”。这本跨越国界、惊动社会之作的作者伯恩瓦尔德·费斯佩(Bernward Vesper,1938—1971),此前未曾有过任何文学作品发表，而且在 1971 年 5 月 15 日那天就已在汉堡大学医院精神病院里自杀身亡。留下的这部自叙性加纪实性且充满杂感政论的未完成的随笔式小说,在多家出版社编辑部的桌上漫游了一圈后,最后才在一个不以出版文学作品为主的出版社那里得到了出版，接着引起了社会轰动,出现了两年内接连再版十六次的销售盛况。

《旅程》采用第一人称叙述,所叙内容分成三个部分。第一部分是回忆作者的青少年时代。第二部分讲述的是作者有了儿子,作者与女性的关系,作者参加的“议院外反对派”政治活动风起云涌以及后来烟消云散。第三部分述说的是作者理想落空后,在一片茫然失落和困顿空虚中开始了写作,把这作为一种情绪上的排遣和精神上的平衡,然而最终走上了一条自虐自弃的极端之路——吸毒，把吸毒当做从社会麻醉中清醒、恢复自我意识、回归生命世界的媒介(“毒品剥掉社会的面纱,唤醒了我们,使我们活力充沛,第一次对我们的生命产生了意识”)。作者在由大麻和海洛因通过麻醉神经而制造的“内心现实摧毁了外在现实”的幻觉快感中,放任自流,泯灭自我,寻求慰藉和解脱。这些述说让人感到一个脆弱、自我摧残的人毁灭了(“我是一个完蛋了的人”)。

这部苦恼与压抑的心声禁止不住的随笔小说,原曾拟名《仇根》,[①]大有要向人们开宗明义地昭示，作者所传达的是激进的社会政治活动之后一代青年人的极度愤懑的情绪和失望之意。后改名《旅程》,费斯佩称所讲述的是自己“进入自我与过去的精神之旅”。事实上,用发自肺腑的扣人心弦的语言,将内心挖掘推向一个无理性过滤的极致,将撕裂心灵的痛苦肆意宣泄,将个性强烈地表现笔端,毫不回避和理会伦理上的忌讳,也正是《旅程》震动了社会、震撼了人心的重要原因。

在自我感伤中，费斯佩对与父亲之间的关系也作了很多冷峻的回忆和叙述。与父亲的关系是一个在恨与爱之间不停晃动和摇摆的关系。儿子对父亲产生恨，不仅是因为有通常意义上的在性格意趣、人生追求、生活方式等方面的两代人之间的冲突,还因为父亲代表着一种社会

① 参见《20世纪德国文学史》,高中甫、宁瑛著,青岛出版社,1999年,第256页。

权威和一种社会控制。儿子对于有着一段不干净的追随纳粹经历的父亲的激愤和控诉，[①]实际上是下一辈人对由父亲这一辈人所代表、所决定、所掌握、所把持的现实社会的强烈抵触、叛逆、反抗和反击。费斯佩的《旅程》表明，60年代如火如荼的学生运动，与年青一代人对历史上犯有罪行而又不认真忏悔的父亲那一辈人的抗议和反叛，有着密不可分的联系。

五　“父亲文学”

在70年代“新主体性”文学氛围中，从作者个人的人生经历的角度反映和拷问父亲那一辈人所代表的历史、社会和现实，不仅在费斯佩的《旅程》中是个重要内容，而且在这个时期的自传性、自叙性作品中也是个常见的题材。特别是当自己的人生经历和社会成长过程，似乎是新一代青年作家们登堂入室的一个必选题材的时候，家庭生活中与父亲的冲突更显得似乎是一个必须涉及的领域。

在70年代三十多岁到四十多岁的这一代作家，是在战争年代出生，在战后年代度过了童年岁月的一代人。这一代人的一个共同命运，是他们中许多人在自己的童年、青少年时期曾长期只是与母亲和兄弟姐妹生活在一起，用社会学者的说法是曾长期生活在“父亲缺失的社会”里，做父亲的要么是阵亡战场，要么是被关押在战俘营。战后，曾长期缺失的父亲终于回来，并以家庭主宰的身份出现在全家人的生活中后，已经对父亲感情上生疏的儿女常常对此很不习惯，与父亲的关系很不自然或者格格不入。这种家庭生活的缺憾和不完善，对我的人生、性格和个性产生了那些影响？我在父母的身上，特别是在父亲的身上获得了什么？吸取了什么？接受了什么？学到了什么？这些问题是这一代人常在自己的自叙性、自传性作品中思考和提出的一个问题。

希特勒曾经是父亲那一辈人青年时代的一个偶像。希特勒的灭亡，在一定层面上也就意味着这一代人的思想支柱坍塌，精神依靠崩溃，致使当年应征入伍、在战场上被打败和俘虏的父亲战后还家后仍然面色阴沉，缺少表情，否认对战争负有个人责任，对待孩子们则严肃、冷漠，很少施予温情。另一方面，“阿登纳时代”的保守主义社会氛围，也给家

① 费斯佩的父亲维利·费斯佩，曾是一个追随法西斯政权的文人。

中父亲严格、保守、僵硬的家长式教育提供了生存环境。儿女们在父亲的权威下遭受的精神严厉和"自我丧失",超越了通常的对代际冲突的生理学、心理学或文化学阐释的模式。纳粹德国造成的历史后遗症到了70年代仍然是一个不可视而不见的存在(如德国的分裂),因此回忆、了解和认识父亲那一辈人,也是对那段历史的一个必要回顾和反思。

保尔·克尔斯滕(Paul Kersten,1943—)的《父亲的日常死亡》(Der alltägliche Tod meines Vaters,1978)、彼得·赫尔特林的《茨维特》和《后补的爱》、瓦尔特·肯波夫斯基的《完美无缺的人和狼》、伊丽莎白·普莱森的《向贵族通报》、克里斯托夫·梅克尔的《取景器图像》等,回忆童年时代,探索与父亲的关系,作者细读家中的资料、书信和日记,研究能够找到的文件和照片,寻找还健在的历史见证人了解上一辈人的思想行为和价值信念,追问父亲与法西斯主义的关系,表达做儿女的对做父亲的在纳粹统治时期的表现和行为的不可理解,述说对父亲与儿女之间的关系的失望,作者结合自己的人生经历,叙述和探究父亲那一辈人的心态,并由此出发去探究历史、社会和人生;这些作品代表的文学现象,又被评论者称做"父亲文学"(Vaterliteratur)。[①]

"父亲文学"的代表作品有英纳荷弗尔系列小说。

弗兰茨·英纳荷弗尔(Franz Innerhofer,1944—)来自奥地利,在70年代中期走向文坛,在把目光投向与父亲的冲突时,不拿惯性思维约束自己,而是径直涉及当前社会,揭示现实的弊端、黑暗和恐怖,以社会批判意识创作小说,他的作品体现了"新主体性"文学的一种深化,发表后立即得到多方面的好评,一时令人瞩目,是70年代新作家的一个代表。在系列小说《美好岁月》(Schöne Tage,1974)、《阴暗面》(Schattenseite,1976)和《宏大的词语》(Die groβen Wörter,1977)中,英纳荷弗尔将主人公作为自己的化身,忠实反映自己的生活轨迹,以其行为来阐释自己的

① 其他作家的"父亲文学"作品有:盖尔哈特·瓦格纳(Gerhard Wagner)的《日子变长》(Die Tage werden länger,1979)、亨利希·瓦格纳(Heinrich Wagner)的《桌子旁边的巨人》(Der Riese am Tisch,1979)、西格弗里德·高禾 (Siegfried Gauch) 的《父亲的痕迹》(Vaterspuren,1979)、克里斯多夫·盖舍尔(Christoph Geiser)的《闲置的土地》(Brachland,1980)、彼得·赫里施(Peter Henisch)的《父亲的小个子》(Die kleine Figur meines Vaters,1980)。

心理。如同笔下的弗兰茨·霍尔一样,英纳荷弗尔出生低贱,是个农场女工的私生子,从六岁起在生身父亲的农庄里长大,犹如“奴隶”一般当了十一年的雇工,几乎没有任何权利,受尽了剥削。《美好岁月》反映了这段凄凉的生活。《阴暗面》中的叙述人直接改用第一人称“我”,叙述自己离开农村去工厂当铸工学徒,在师傅母亲的影响和启发下开始看书读报,进一步增强了自我意识,进一步认识生活、感受人生和思考社会。《宏大的话语》叙说霍尔这时身为学生,怀揣梦想,闯入现代城市生活,与谈吐高雅得体的知识分子(大学生、教员、教授)接触交往,最终却感到与之格格不入,又脱离而去。这个结局也与英纳荷弗尔自己当时的生活道路相吻合。

英纳荷弗尔的这三部系列小说,可以归于社会批判类小说,特别是其中的第一部可以说尤有社会批判的力度。这里,作家从一个少年的视角,以沉稳的笔触详细描绘亲眼所见的现象,农村雇工的生存状况,引起社会的极大震动;人们实在难以相信在时代已经发展到今天,社会上仍然还有书中描写的令人难以置信的剥削和奴役的现象存在。三部曲的第二部和第三部文体上采用了一些概念化的抽象语言,内容上则是继续关注处在社会底层的普通人的生活环境,解剖支撑社会体制的权力结构,对社会的拷问和批判体现其中。而对社会现实的认识只是英纳荷弗尔作品价值的一个方面,英纳荷弗尔的三部曲小说中还有一种令人惊醒与感奋的力量。这就是作家向读者展示了主人公霍尔身上的顽强的生命力,在社会的压迫下他产生了强烈的自我意识,压力越大,越是敢于挣扎,敢于反抗,敢于叛逆,在不屈不挠的人生斗争中最后实现了自我确定的目标。小说表现了一个不屈服于命运安排、自我意识觉醒和反叛精神昂扬的人的成长过程;在《美好岁月》中,霍尔在离开父亲农庄时就斩钉截铁地说,“总有一天,我要让这些野兽明白:没有一个人拥有权力可以占有他人”,表现出一种顽强的反抗精神和生活信念。

六　视角“另类”的小说

在70年代联邦德国蕴涵着社会批评意识的小说中,还有一些以关注人生疾病为题材的小说,如海纳尔·基普哈特的《麦尔茨》(März, 1976)、恩斯特·奥古斯汀的《室内灯光》、玛利娅·埃尔棱贝尔格(Maria

Erlenberger)的《渴望疯狂》(Der Hunger nach Wahnsinn,1977)、[①]恩斯特·赫尔豪斯(Ernst Herhaus,1932—)的《投降》(Kapitulation,1977)等,这些可谓是艺术视角"另类"的小说,给联邦德国文学带来一股极其特别的生气。作者伸出无情之手,真实地将疾病造成的疯狂、畸形、丑陋,呈现在读者眼前,给人以梦魇般的沉重体验,有的甚至还有可能引起生理性的反感。作者这样做,通常是出于伦理意义和社会意义方面的考虑。他们对于疾病意向发生兴趣的深刻原因,大多是出于对现实社会道德的省察和怀疑。只有对于极少数情况,才可以用社会和作者都需要一种颠覆传统审美意识的"审丑"刺激,来解释这种艺术视角"另类"的创作动向。

作为生活富裕而精神庸碌的另一面,社会出现了私欲膨胀、人际关系冷漠、对他人痛苦无动于衷的现象。身患疾病,不能生活自理,就意味着被抛扔出原来的社会圈子和生活轨道,成为受冷落、受歧视的社会"局外人"。在这个社会背景下,文学真实地展示病者那独立而艰难的存在,逼真地描写他们患病、犯病、发病、治病时的那些令人难受、难堪、难忍的细节;让病人的生活带着长长的阴影长久地压在人们心头,这样也就起着提醒或迫使人们注意到被自己所遗忘的社会问题的作用。海纳·基普哈特在他的《麦尔茨》中追述病人的病史,描写病人最后失望自杀,就是把一切都当做社会问题来揭示,揭示社会就是造成精神病产生的条件和原因,指出个人的病态实质上是社会的病态。

还有一种自叙性作品,叙述写作成为对生活绝望的一种解脱,作者在作品中真切地叙说内心的孤独和凄苦,在自艾自怜中抒发对虚伪的激愤,开掘压抑人的个性自由的社会伦理、道德戕害人生的主题,给读者造成强烈的情感冲击。《火星》(Mars,1977)就是这样一部作品,这部作品是由弗里茨·昂斯特(Fritz Angst,1944—1976)在与癌症和死亡搏斗的过程中写成,在他去世后以化名弗里茨·佐恩(Fritz Zorn)发表。小说格调伤感,向读者叙述"我"在病痛的折磨下激发了自我意识,探索自己、反顾生活、拷问社会:"我的整个一生都是不幸福的,但在整个一生中我都从未有过半句怨言流露过,因为我所接受的教育告诉我不这样

① 玛利娅·埃尔棱贝尔格系一作者的化名,真名不详。

做是‘不合适’的。我所生活的世界要求我不能有半点的出格举动或者是有半点的与众不同，要求我要听话、老实、顺从、安分、守己，特别是要讲规矩。这个讲规矩，其实就是不说真话，只是一味地对人迎合奉承。我的整个一生都是在按照这些规矩生活，因此患了癌症。”不难理解，这里讲的“患了癌症”，是指作者在生命即将结束之前意识到自己在虚伪、无聊的社会文化压抑下生活得太没有个性，太缺乏生活色彩。

七 历史、传记小说

70年代的联邦德国文学，创作题材如同以往，既开阔和丰富，又斑斓和广泛。除了有关注自我经历、体验和感受的作品外，还有发思古之幽情、描绘历史亡灵与传奇式人物的作品。[①]历史是一切人文文化的基础，更是文学创作的肥沃土壤。在历史上，写历史题材小说的作者就往往带有以古寓今的动机。或褒或贬，都发自作者对现实的感慨。在20世纪，历史的真实性信念已经被彻底瓦解，“一切历史都是当代史”成为一个基本共识，当现实生活使人在文化、精神和思想上感到某种困惑的时候，历史故事和传记文学的创作往往比较容易引起新的趋势和潮流，70年代联邦德国的历史和传记文学的大量涌现也可说是由此而发，概莫能外。

历史人物传记文学作品具有代表性的有彼得·赫尔特林的《荷尔德林》(Hölderlin,1976) 和《三重玛利娅》(Die dreifache Maria,1982)、迪特·库恩的《N》(N,1970) 和《本人沃尔肯施泰因》(Ich Wolkenstein,1977)、沃尔夫冈·希尔特斯海姆的《莫扎特》(Mozart,1977)、汉斯·J.弗勒利希(Hans J. Fröhlich,1932—)的《舒伯特》(Schubert,1978)、伊丽莎白·普莱森的《科尔哈斯》(Kohlhaas,1979)、瑞士作家阿道夫·穆施克(Adolf Muschg,1934—)的《戈特弗里德·凯勒》(Gottfried Keller,1977)等。不少具有历史、文化价值和艺术功力的佳作问世，引起人们的注意，获得了许多读者的青睐。

这类作品不是严格意义上的人物传记，也不标榜真实，而是虚实相间，融历史传记与艺术虚构于一体。作者根据自己的信念想像不同时空

① 这时的大大小小的书店里，几乎都设置了小说、纪实文学和历史传记文学三种书架。

中的人物与场景，叙述故事和发表议论，潇潇洒洒地在自己笔下的人物身上移情言志，灌注和渗入自己当今的社会生活意识，借用历史人物故事来倾诉自己当前的社会生活体验，用现实生活衍化历史或用历史关照当今。作者追求的价值和功能，在于提示一种过去的形态，阐释当今的问题，把作品当做今天与昨天的对话，把历史作为一面喻示当今的镜子。这些，归纳到对于70年代联邦德国文学总结的“新主体性”概念，表明有作者的主观意念在小说艺术形式中源源流露，作品的“主体性”在于它们是作者的时代理性思维的某种确证，在于它们藏有一定的“借古喻今”、“为我所用”的创作意图，藏有作者自己的“影子”，是作者所接受和理解的历史哲学的艺术化表现。反过来，作者的“主体性”意识显得不露痕迹的历史故事或人物传记小说，对70年代的联邦德国“新主体性”文学又起到了进一步的充实作用，使之显得更加绚丽多姿。

伊丽莎白·普莱森就强调，她在自己小说中塑造的那个“科尔哈斯”形象，是一个根据她自己的艺术感觉和生活感觉而生发出来的“式样”，告诉人们她笔下描述的这个人物形象，偏离历史的真实，实际是她个人的现实社会意识的投射。[①]

历史人物传记文学作为一个新的文化停泊地，可以有效地移置自身所承受的时代体验和社会焦虑，在其他德语国家作家那里也是如此。在《戈特弗里德·凯勒》创作完毕之后，阿道夫·穆施克也表示说，在某些方面，“读凯勒的作品使我这个读者思绪万千，浮想联翩，不仅是在感怀一个历史人物，而且是联想到自己的担惊、害怕与需求。（读凯勒的）作品让我联想到当今的社会欠缺答复的问题”。在这层意义上反过来推论，穆施克的话表明他所创作的《凯勒》也与他在现实生活中的思想情绪交融在一起。

第十二节 诗歌新潮

一 新高潮与“回归”倾向

在文学注重“主体性”的年代，抒情寄志、表现时代文化心理、与作

① 作家在其中表现了敢向国家权力和秩序举起造反旗帜的个人，让人联想到60年代“议院外反对派”政治活动和“红色旅”的活动。

家的主体性情具有密不可分关系的诗歌,可谓有着一种天然的优势。[①] 如果说70年代初在联邦德国文苑诗作的大量涌现,表明了诗歌的盛行和繁荣,那么到了70年代中期,用有些夸张的语言来形容,这时的诗歌创作便犹如海潮涌起,以相当大的规模和声势,托出一个诗歌创作的火红时代。四处在设立奖励基金,四处在举办诗歌朗诵会,四处在出版精美诗集,四处在发行诗作丛刊,各地都在举行诗歌赞助、宣传和推广活动,如1977年夏季汉堡市举办了"第一届联邦德国诗节",达姆施塔特市从1979年起每隔一年于3月份举行诗歌创作新人新作会,这些都显示了诗歌创作一派生气勃勃的景象,如同在50年代一样。[②]

诗歌创作成果日盛,而诗歌评论也在不断跟进。仅1977年,为配合"第一届联邦德国诗节"的举办,当年仅在《音调》文学期刊上发表的许许多多诗歌评论文章,就让人尤感诗歌潮的炽热。争先恐后发表文章的评论者和批评家们,为阅读和认识70年代诗歌提供了许多重要的第一手资料。他们的文章或褒或贬,深入讨论70年代诗歌热的缘起、特征、成功与缺陷,从各个角度探讨诗歌热的本质和趋势,从各个层面揭示诗歌在题材、主题、意识、文本上的演化以及产生这些变化的原因,从各个角度阐述这些变化对于文学史以及时代精神和文化生活的意义。除了"新内向性"、"新主体性"、"新伤感主义"、"日常生活诗" 等概念是他们对70年代诗歌的一个归纳性的总结之外,一些批评家还一再发表"回归"说的观点,强调当前的诗歌创作所呈现在读者面前的动态,表明诗歌已经从先前的追求社会政治与社会革命的功利主义, 转向了现在的"无功用性"倡导,这正是60年代末社会和文学"政治化"大潮之后的直接产物,是对"政治化"时期追求的文献性文学、街头宣传戏剧、政治诗等激进的文学观念和功用价值的反拨,是放弃政治功利、回归艺术审美

① 此时在东边的民主德国,社会文化活动搞得蓬蓬勃勃、有声有色,致使明里暗里一直在进行着(是社会主义还是资本主义)社会体制竞争的联邦德国文化政治当局,自然也不甘示弱,也将诗歌的繁荣看做是表明社会文化活动繁荣程度的标志,使得诗歌创作受惠其间。

② 当然,也有人冷静地指出这个诗歌热的背后所存在的危机,说它只是一种在文学界、出版界的小圈子里的自行火热,并没有建立在拥有一个坚实广泛的读者群体的基础之上;书市上的反应实际上是比较平静和冷淡的,诗歌出版物并不畅销。

的断然回头，值得拍手称赞。

事实上，在整个社会"倾向性转折"的大背景下，诗人们的确是在调整文学创作的思路，对已过去的岁月、曾走过的道路、昔日对文学与政治关系等进行思考、反省、估定和总结，在此基础上给自己的文学立场重新定位，使得笔下的诗歌从体式到格调、题材和主题都发生了变化。原来的理想成了过眼烟云，原来的梦想消逝殆尽，诗歌悄然退去追求社会政治价值取向的神圣色彩，很少有人还在坚持革命、国家、阶级、制度方面的重大命题，很少有人还在保持原来的政治、社会、道德和精神上的尺度，并从文学的目的在于求"真"的文化哲学中，找到了自己写作变化的依据：世界上并不存在一个四处皆准、人人渴求的具有普遍意义的"真"，而生活中的各个领域都有自己独自的"真"。如乌韦·蒂姆，在对60年代的文学潮流进行反思后，便向社会发出了诗歌应当重新注重和表现"人的各方面本质"的感慨，因为这是最宝贵、最真实的"真"。而蒂姆的这个认识不仅是他个人在新的历史时期和新的社会形势下对诗的意义的重新发现与认识，而且是很有代表性地道出了70年代联邦德国诗人的一种普遍心态，即由过去的对人的个体自我的忽视、冷淡和排斥，转为对人的主体自我的敞开、关怀和直接呈现。

60年代政治态度曾异常鲜明激昂的左翼诗人，其理想主义的激情也冷却下来，创作思想与表现内容也随着社会倾向的变化而变化。当年赫赫有名的政治诗人埃里希·弗里德，在新发表的诗集《以毒攻毒》(Gegengift，1974)中，就在反思中领略着反思的意义："不要怀疑/那个告诉你说/他感到害怕的人/但要害怕/那个对你说他/不知道怀疑的人"，让人感受他在倾吐着一种怀疑、恐惧、绝望和放弃的情绪。当年积极倡导文学要自我革命、倡导作家要直接参与社会政治斗争的汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格，也在社会"倾向性转折"后写的诗集《泰坦尼克号的沉没》(Der Untergang der Titanic，1979)中，既在谈论关于"泰坦尼克号"的技术神话（永不沉没），以及人的轻率大意导致了航船与冰川相撞的悲剧，也在谈论与沉船灾难自身没有关联的20世纪社会问题。消沉的笔触，低落的情调，都表明诗人与自己以前诗歌所展示出来的理想主义

拉开了距离。[①]以往诗歌展现的那种社会政治的冲击气势没有了，以前诗作表达的对于未来社会的理想期待遭到了怀疑，对历史进步的信念，让步于历史悲观主义："所有的人都想得到拯救，/也包括你。但这对一个思想/难道不是要求过高？这局比赛/不分输赢。没有人在救生艇里看见过/这两位先生，没有人再听见过他们的消息。/只有桌子，只有这张空桌子/始终在大西洋上飘荡。"[②]诗行中提到的两位先生，其对社会政治的态度，一个是支持无产阶级革命，一个是资产阶级立场的代表，在"泰坦尼克号"撞上冰川沉没大海之前各自从本阶级的意识和立场出发，进行过关于世界前途的争论。[③]

二 新一代年轻诗人

1970年4月，保尔·策兰自杀去世，一些文学评论家立即做出反应，预言德语诗歌的辉煌时代因策兰的自杀而结束。一些追求轻松、明快、简洁等艺术风格的年轻诗人，感到从传统的流行诗歌模式的限制中获得了解脱。他们认为，策兰的去世意味着一段诗歌风格史的终结，意味着讲究暗示、象征、隐晦、暗喻的"封闭诗"的时代彻底过去，现在该是新一代的诗作得到批评家与读者关注的时候了；新一代的诗作不仅要占领诗坛的一席之地，而且还要独领风骚，开辟诗歌的新纪元。

70年代联邦德国文坛上引人注目的新诗歌，主要出自一些初出茅庐的年轻人之手。他们的思想活跃，诗歌题材向日常生活开放，注重语言通俗，形式上不囿于什么模式和规则。他们中的很多人曾是60年代学生运动的积极参加者或见证人，往往因为要回顾、思索、总结学生运动的那段历史而开始写诗歌。他们的诗将个人生活、经历与感受置于一

---

① 2000年7月19日，汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格随联邦德国议院一副议长到北京大学访问。笔者与他谈起他在70年代的诗歌精神与主体情绪的变化时，恩岑斯贝格说，"诗人的情绪源于对社会形势的反应"。

② 转引自《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第475页。

③ 形式上，《泰坦尼克号的沉没》格律严谨，分段整齐，具有叙事诗风格，结构上令人联想到但丁的《神曲》，除了使用了反衬、影射、类比等手法之外，还使用了意义极其丰富的意象，总之具有不属于70年代联邦德国主潮诗歌的新一派诗风。

个突出的地位，注重生活的真实以及情感的真挚，不在意所写的诗歌是否高雅优美、丰富深邃，因为他们并不是出于对文学创作的爱好走上诗人之路的；传统诗和流行诗在他们看来早已僵化和格式化，不再具有艺术的活力和生命力。然而也不能因此说他们的诗歌是随意、任性或非理性的。如果承认任何一种把握世界的方式、语言、技巧和形式都有其历史的合理性，那么就应当说他们只是根据自己的需要，根据自己的审美观念取向对自己的诗歌创作进行了取舍。在这些年轻人中，卡琳·基乌斯(Karin Kiwus, 1942—)、[①]米歇尔·克吕格尔(Michael Krüger, 1943—)、[②]于尔根·特奥巴尔迪 (Jürgen Theobaldy, 1944—)、[③]雨果·迪特贝纳尔(Hugo Dittberner, 1944—)、[④]拉尔夫·特尼奥尔(Ralf Thenior, 1945—)、[⑤]路德维希·菲尔斯 (Ludwig Fels, 1946—)、[⑥]约翰内斯·申克(Johannes Schenk, 1941—)、[⑦]彼得-鲍尔·蔡尔、[⑧]乌尔茹娜·克勒歇尔(Ursula Krechel, 1947—)、[⑨]昂弗里德·阿斯特尔(Arnfrid Astel, 1933—)[⑩]等人，确实具有令人刮目相看的写作实力和文学才华，尽管他们到了 70 年代中期才开始登上文坛。

这些年轻诗人是 70 年代联邦德国文坛上一个独立的创作群体，是 70 年代联邦德国新一代诗歌的骨干力量和重要代表。他们具有独特风范的新诗表明，一些批评家、评论家对这个时期的诗歌动向总结出来的“回归”说的观点，有一种捉襟见肘的尴尬，并不能概括和解释诗歌创作的整体现象和所有风貌，因为这些年轻人的诗作在思想、主题、题材和语言上，并非完全以一种同文学“政治化”时期的诗歌相对立的姿态出现，既没有对文学“政治化”时期的诗歌主题矫枉过正，也没有跟随文学

---

① 代表作：《当今之两面》(Von beiden Seiten der Gegenwart, 1976)。

② 代表作：《多彩的风情》(Reginapoly, 1976)。

③ 代表作：《第二等级》(Zweiter Klasse, 1976)。

④ 代表作：《走向死亡》(Ein Biss ins Gras, 1976)。

⑤ 代表作：《悲哀的欢呼声》(Traurige Hurras, 1977)。

⑥ 代表作：《生活将继续》(Alles geht weiter, 1977)。

⑦ 代表作：《乌托邦同志》(Die Genossin Utopie, 1973)。

⑧ 代表作：《门洞全开》(Alle Türen offen, 1977)。

⑨ 代表作：《前往美因茨》(Nach Mainz! , 1977)。

⑩ 代表作：《警句格言》(Alle Epigramme, 1979)。

“政治化”之前的现代诗歌潮流。在注重个人经历和日常生活的时代文化语境中，他们的诗歌虽然也带有一定的“私人”性，也带有一定的返归自我、寻找自我、认识自我、表现自我的“主体性”，但并非就是一种彻底的转向自己，疏淡社会，背对现实，自我“独语”。相反，如果从一定的角度切入细看，会发现他们的诗作并未抛弃与社会政治、社会生活的联系，他们的诗歌主体并未游离历史，超脱现实，而是具有或隐或现的社会性品格，抒发的是在政治事件波动、社会环境变化以及在诸种社会问题的压抑下的一代人特有的感受和体验，是从内心世界的角度反映生活，寻求与有同样生活感受的读者进行心与心的交流和沟通，表述的是一个社会存在范畴中的自我。即使在爱情题材或自然景物诗作中，他们的诗歌主体也常常是在借题发挥，要么抒发对历史、现实、社会和人生的观察和感悟，要么表现和传达当代青年人对生活和对世界的意识、情绪和心理，总之“我”常常扩展成“我们”，绝非囿于个人的狭小天地和狭隘感觉。

70年代新一代诗人的重要代表于尔根·特奥巴尔迪说：在今天，许多诗作中之所以出现了主体“我”，是因为诗歌是在述说人们今天正面临的种种矛盾、冲突、不解与困惑，“今天的诗歌所表现的其实不是‘我’，而是一个对社会充满了矛盾情绪的关怀现实的主体……诗歌主体与它述说的生活没有脱离政治，没有游离历史，这正是新诗的艺术性所在之一”。根据这个观点，新一代诗人的新诗的艺术性，就在于它们贴近时代、贴近政治、贴近社会和贴近生活。这也正是70年代新一代诗人的新诗的灵魂、精神特征和文学意义；这也从一个角度解释了新诗中的一些与作者的年龄不大相称的伤感与沧桑。

米歇尔·克吕格尔在《改写的诗》(Nachgedicht)中写道：“情形述说着/另外一种语言：/这是它的权力。/我们曾过分地/依赖了/它的双重含义，/现在我们委屈/变得沉默。我们又重新/坐在已经生疏了的椅子上，老老实实地/在书堆里翻阅。许多东西/又开始通顺和押韵起来，/而几年前我们还认为/它们是个错句。”诗人用通俗易懂、明白如话、合辙押韵、琅琅上口的语言，寄真情于淡笔，含悲悯于笔端，巧妙地利用词汇本身的双关性、多义性、灵活性直达事物的核心，简洁而又深沉地倾诉对社会秩序提出过抗议而又不得不顺变转向的一代人无奈的人生

体验。

卡琳·基乌斯在《幸福的转折》(Glückliche Wendung)中写道："最迟在现在/我们必须/将一切都忘却/并无声无息/继续生活如同迄今/否则/我们就将不得不/毫无希望地/不停操作着乐趣的按钮/而在渴望中饿毙/再也/不能够回忆/幸福。"诗的标题是反义的。所谓"幸福的转折"，是一种近乎悖论的感觉，在于忘却以往的时刻，以便能够认同现在的生活。诗歌乍一看，明白而无需解释，但其中的真实涵义却欲说则难，显然是写给心有灵犀的特定读者的。诗歌主体倾吐的是属于"我们"的共同的感伤和情绪，让人联想到属于作者这一代的年轻人从理想主义的激进狂热到精神失落的彷徨经历。

基乌斯的另一首诗《易碎》(Fragile)写道："如果我现在说/我爱你/格外小心翼翼地/为我们两人还从未庆贺过的节日/递上礼物/当你又是/独自一人/面对/你的生日/迫不及待地/将这个礼品盒/拽拉到身边时/你已经/早就感觉不到/里面的碎片在哗啦作响。"生日是日常生活中的一个既普通又特别的时刻；"易碎"既可能是所送礼物的物质特性，又包含着幸福时刻短暂易逝的悲哀思辨，还可以表现男女关系的脆弱、不经意、随便、薄情和不堪一击。作为西方人的文化习惯，主人应该是当着客人的面打开包装盒并赞美对方的礼物。而诗中的"你"则是待到独自一人时方才去关注礼物，因此整个过生日和送礼的事情实际上很有可能是虚构。诗中的"我"和"你"均无作为个体的具体性，可以广泛地代表社会或者群体；"易碎"因此又可以是主体"我"看待世界的一种眼光，诗歌描绘了诗人这一代人沉重和苦涩的生活感受。

三　对新诗的追求

以米歇尔·克吕格尔、卡琳·基乌斯等人为代表的新一代诗人，有着许多洞察社会生活的体验，追求诗歌的新风格，一出手就推出了形式自由、体式出新的诗，这些诗口语化、生活化，具有写实性，显得清澈却又不易见底，反映了诗人的诗歌观念的一个巨大变化，但他们没有打出过什么旗号，形成过什么派别，提出过什么理论。他们的诗歌观念、语言方式与艺术形态，其实可以说与60年代文学"政治化"时期人们对诗歌艺术提出的变革要求，在基本思想上是一脉相承的，并且还不同程度地受

到了在60年代中后期就驰名文坛的君特·赫布尔格、尼科拉斯·博恩、罗尔夫·迪特尔·布林克曼等人诗作的启发和影响。

在战后年代，西部德国诗坛流行的是"内心流亡"作家的宗教意蕴诗和自然景物诗。到了50年代，这些传统诗又被戈特弗里德·本恩和保尔·策兰等人的"绝对诗"和"封闭诗"等所排挤。进入60年代，在社会逐步"政治化"的背景下，"封闭诗"又陷入危机，遭到了许多抨击。其中影响最大的，是作家兼诗人瓦尔特·霍勒尔(Walter Höllerer，1922—)1965年在《音调》杂志第二期上发表的《长诗论稿》(Thesen zum langen Gedicht)。

在这篇理论文章中，霍勒尔毫不隐讳对时下流行诗作所表现出来的那种晦涩、神秘、苦心设置语言屏障的做法极其反感，对其内外结构，即对其语言形式和思维方式高声发难："请你不要依赖'沉默'和'默不作声'。沉默作为一种以语言为媒介的艺术种类的理论，最后只会导致诗越来越短，越来越需要破译。决定采用完整的句子和比较长的诗行，意味着给活动性以批判力。"[①]这里指出的"沉默"和"默不作声"，是霍勒尔对写"封闭诗"的现代派、先锋派诗人的批评。他认为这些诗人耽于语言幻想，极度追求语言的暗示性与象征性，结果造成了诗歌的艰涩玄奥，言之无物，语言不指涉事物或远离事物，导致诗歌艺术陷入自囿其中的虚无。

针对这种情况，霍勒尔在文章中明确指出，诗歌要打破已经变得十分僵化的隐喻、封闭、象征、朦胧等抽象手法的束缚，要打破语言歧义、模糊和含混的流行诗风，回到明白、清楚、准确表达的诗风上来，还提出了关于新诗结构与语言形式的一系列设想，希望诗歌要向日常语言开放，要表现现实社会，要反映身边生活，要关注人的通常需求，并建议诗人要使用能够充分表达内容和意思的完整句子，要使用具有表述质量长度的诗行，要写内容充实的"长诗"，因为写"长诗"有利于"思绪的大开大阖，跳脱限制和局限"，可以提供"表现'真'的新的可能"。[②]

① 转引自《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第149页。

② 60年代末，霍勒尔发表了诗集《体系》(Systeme，1969)，尝试实践自己提出的诗歌主张。

霍勒尔的《长诗论稿》发表后，在联邦德国文学界引发了一场激烈的争论。作为争论的一个结果，许多知名诗人都表示反对写晦涩难解的诗歌，主张诗歌要开拓新的天地，要有新的形式和风格。[①]霍勒尔的主张，也与当时在文坛上正形成势头的科隆派"新现实主义"的观点遥相呼应，相互配合。[②]从60年代中期起开始搞文学创作的科隆派"新现实主义"作家君特·赫布尔格，受到《长诗论稿》的影响，写了一篇题为《诗的教条》(Dogmatisches über Gedichte，1966)的著名文章，[③]他在文中说，"我希望，诗歌要像卡滞不畅的抽屉那样，里面装得满满当当的。谁搞隐喻，谁自烫其手"，反对诗歌艺术与日常生活脱节，反对在艺术与当下生活之间人为地制造一条沟壑，主张要发现日常生活对于诗歌的意义，提出要在日常生活的普通和琐碎中去发现诗意。[④]

另一位科隆派"新现实主义"的重要人物是尼科拉斯·博恩，他所主张的诗歌观念，显而易见也与霍勒尔《长诗论稿》中的主张有着内在的联系。博恩认定自然、素朴的语言和形式，是他理想的诗歌的要素，提倡创作要面对现实和生活，表示自己不追求华丽，厌倦那些"修理得规矩均齐，有如纪念碑风格般"的形式，反对玩弄技巧、忽视内容，宣布自己写诗的立足点，是要将"不同的材料"不拘体例地组接起来："诗歌是应当具有粗糙感，无论如何都不该是精雕细琢和小巧玲珑的。在我看来，语言运作上呈现粗糙性、没有精致化的诗歌，表明作者是在一心一意地钟情于对事物、生活、环境的关怀，也就是说不是在用辞藻写诗，不虚假

---

① 希尔德·多明(Hilde Domin)发表的论著《诗在今天的作用》(Wozu Lyrik heute，1968)，汉斯·本德尔(Hans Bender)与米歇尔·克吕格尔主编的文集《诗可以写什么?》(Was alles hat Platz in einem Gedicht? 1977)等，表明了这一点。

② 霍勒尔曾说，他提出的诗歌主张的核心观点，简而言之实际上就是"新现实主义"。

③ 这篇文章也很有影响，在1977年再次发表之前，就已经成为一些追求新风格诗人的理论出发点和创作参照。

④ 同年，赫布尔格出版了诗集《阀门》(Ventile，1966)，以通俗的对话性语言，反映普通人日常生活的真实状况，直面人生许多躲不开的问题，呼应社会的普遍情绪："我们所表述笔端的，并非就只是想到了我们自己。我们所体会到的感觉，我们所感受到的痛苦，是用尖锐化的表达方式表达出来的许多人的要求。"

浪漫,矫揉造作。"[①]

最被人们经常谈论和引用的,是罗尔夫·迪特尔·布林克曼 1968 年提出的口号:"不要去想有艺术这么回事,动手干就是了!"布林克曼的这个口号,不无藐视一切规范、权威的意思,不无要摆脱一切观念束缚的架势,以至于让人很容易产生具有否定一切艺术价值标准的"反艺术"的感觉,对于 60 年代和 70 年代的联邦德国诗歌创作所产生的实际影响,可以说是难以估量的。[②]这位追求一个空前自由、易走极端的审美情趣的诗人,对诗的意义和认识有许多表述,他说,写诗对于他,是一个由原始生活的触动而产生诗兴勃发的过程,是一个将"只在一个瞬间清晰出现的感觉,如同拍摄高速镜头中的图像并将其固定下来"的程序,他还说:"凡是人们碰到的,凡是人们每天都在接触的,譬如将头伸出窗外时所看到的,在大街上所停放的,走路经过店铺的橱窗时所瞥见的,纽扣也好,按钮也好,总之是人们在日常使用的、思考的、回想的那些完全无谓的、偶然的东西,电影里的画面,广告上的图片,曾经在什么地方读到过的句子,或是对以前的某次谈话还记得起来的那些片断,闲聊也好,胡扯也罢,包括番茄酱,给人带来新鲜感的一段流行歌曲的调子,某人是怎样将手中的棍子在挥舞的,还有那些小事、街景,倒洒在某人衬衫上正在流淌的汤渍,所有这些都是材料,除此之外别无其他。"他说出的基本思想,是要在人们日常生活的平凡琐事中发现文学价值和诗的契机,所道出的根本立场,是在强调对诗歌创作的绝对自由、随心所欲和让作者的艺术个性得以充分展现。

布林克曼以及赫布尔格、博恩的诗歌观念,毋庸赘言没有什么深层的美学理论意义,没有什么深邃的艺术哲学道理,思维形态上也有比较明显的偏激、轻率、简单的一面,很容易造成人们对此毁誉不一。它们的价值、意义、正确性或合理性,更多的是在于从导致它们产生的历史原

---

① 在第一部诗集《市场情况》(Marktlage,1967)中,博恩表述自己的审美立场说:"挣脱过时的诗学,它只是纯粹地指导写诗作赋;甩开象征、隐喻所有这些含义载体;拒绝华美、粉饰、香水、雕琢的诗。"

② 评论者说布林克曼对诗歌的立场,使得许多很想写诗述说对生活的感受,但又缺少艺术修养和写作能力的人,都受到了极其鼓舞;这个影响也许可以从这个并不十分恭敬的评说上,更可见一斑。

因的角度来观察和解释。[①]正是由于社会文化语境的变迁，这几位诗人在60年代的作品，观照世俗体验，打破体例界限，向日常生活敞开，成为70年代新诗的诗风先兆。70年代诗人于尔根·特奥巴尔迪，批评60年代流行于文坛上的"封闭诗"是脱离现实社会的自唱自吟，是在把写诗当做对个人内心世界和个人潜意识的自我观照，批评在戈特弗里德·本恩观点的影响下，"诗人把孤独、落寞和对社会的冷漠当做存在的信条，把创作交付给艺术的想像，而实际上，过去是，现在也是历史社会现实生活造就了诗歌"，这就是70年代涌现的新一代诗人在向君特·赫布尔格、尼科拉斯·博恩、罗尔夫·迪特尔·布林克曼等人诗歌观念靠拢的一个证明。

四 "日常生活诗"

"诗无定法"。一个艺术观念不是一成不变的，这从一定的角度来看，意味着是对艺术追求的增加和丰富。尽管评论家归纳出诸如"新内向性"、"新主体性"、"新伤感主义"、"日常生活诗"等概念，正确地指出了70年代联邦德国诗歌的一些特征与趋向，但这些概念框架实际上又都不能概括70年代新诗的所有风格、形式、内容和审美取向。在人们具体临近观照一篇诗作的时候，这些概念便往往可能会突然暴露出自身含糊不清的一面，且不说对于这些术语的理解，本身也可能出现不少的歧义。惟一可以肯定的是，如同以往的任何一个时期一样，70年代联邦德国诗坛也是多种话语并置，即便是主导潮流的新诗，也在呈现多元化的形态，既有长句子、长诗行、长诗章的"长诗"，也有短小精悍的诗，既有形式自由的诗篇，也有刻意打磨的诗篇，即便是诗人收集在同一部诗

① 一是当时"封闭诗"流行风格的神秘化、抽象化造成了诗歌的朦胧、晦涩、与读者隔膜，以至于最后出现了诗歌的文人化、贵族化倾向，诗歌曲高和寡，实际上成了只有极少数专家能够解读的"密码"。二是对既定社会文明秩序及意识形态规范具有反叛情绪的诗人，受到了来自美国的通俗文学和"地下文学"(Unterground-Lyrik，指梦幻破灭、对美国社会和生活方式发泄不满的年轻人和亚文化群体作品)的影响，这个影响在布林克曼那里尤为明显。三是如同诗人兼文学评论家哈拉尔德·哈通(Harald Hartung，1932—)在《1965年以来的德国诗歌》(Deutsche Lyrik seit 1965，1985) 中所指出的那样，"什么都行"(Anything goes)、"一切皆美"(All is pretty)的后现代主义审美观念，也在产生着作用。

集里的作品，也不是全都情调统一，风格纯净，而是在主题或艺术上有这样那样的差异。

“日常生活诗”，是评论者在谈论70年代联邦德国诗歌发展时的一个最常用的概念。“日常生活诗”没有宏大的涵量，没有厚重的意蕴，不依附重大的事件，舍弃形而上的思考，以当前社会生活、凡人俗事或者普通景物作为关注对象，披露主体的日常情感，以简洁朴素的语言为表达形式，结构上没有波澜起伏的浩然气势。比较有社会影响且具有代表性的“日常生活诗”有尼科拉斯·博恩的《发现者的眼睛》(Das Auge des Entdeckers，1972)、于尔根·贝克尔(Jürgen Becker，1932—)的《风情画的终结》(Das Ende der Landschaftsmalerei，1974)、罗尔夫·迪特尔·布林克曼的《向西一、二》(Westwärts 1，2，1975)、赫尔噶·玛丽亚·诺瓦克(Helga Maria Nowak，1935—)的《短暂历程叙事谣》(Ballade vom kurzen Prozess，1975)、克劳斯·康耶茨基(Klaus Konjetzky，1943—)的《绿色角落之歌》(Poem vom Grünen Eck，1975)、戈特哈尔德·施拉姆(Godehard Schramm，1943—)的《喜悦大于悲伤》(Meine Lust ist größer als mein Schmerz，1975)、罗曼·里特尔(Roman Ritter，1943—)的《在邮局拥抱陌生人》(Einen Fremden im Postamt umarmen，1975)、君特·赫布尔格的《目标》(Ziele，1977)、赖勒尔·马尔科夫斯基(Rainer Malkowski，1939—)的《请到郊外来》(Einladung ins Freie，1977)、约翰勒斯·莘克(Johannes Schenk，1941—)的《颤栗》(Zittern，1977)、蕾娜特·拉斯普(Renate Rasp，1935—)的《年轻的德国》(Junges Deutschland，1978)、弗雷德里克·佛莱(Frederike Frei，1945—)的《任意生活》(Losgelebt，1978)、彼得·吕姆科尔夫(Peter Rühmkorf，1929—)的《保质期至1999年底》(Haltbar bis Ende 1999，1980)等。

（一）尼科拉斯·博恩

刚刚进入70年代，尼科拉斯·博恩就出版了他的第二部诗集《失魂落魄》(Wo mir der Kopf steht，1970)。诗篇记史，记事，不以丰富奇特的想像力见长，在抒发感受时，不乏一定的理想主义思维表露其间。诗歌主体“我”，理性地审视和分解现实，采撷生活片段，关注历史与社会，强调对“真”的寻找和思考，力图对世界进行再认识。对于这个诗歌主体的意义，博恩在后记中说，它是个“对有人已经思考过的问题的再思考者，

对有人已经谈论过的事物的再谈论者，对有人已经写过的东西的再书写者，包括对于已经制定出来的制度和规章”。最后这句补充的话，具有画龙点睛的作用。它提示，这里接连说的几个“再”字的功能，指的是对现实世界的理性探究；诗人在其中蕴涵了社会主流生活、主流思想、主流文化、主流意识形态的反叛意识。不过，在下一部诗集《发现者的眼睛》里，谈论世界没有意义、社会没有前途的诗作则占了较大的比重。曾经关注现实的诗人，显得失去了许多热情，而去“发现”迄今未予注重的内心世界和个人情感。诗歌主体关照事物的角度与方法都受到了影响，“发现者的眼睛”洞察心灵感受，寻求宣泄解放，为了抒发情绪还借助非现实主义的梦想和想像；只有诗的语言风格，仍旧平实如初。

博恩的《三个愿望》(Drei Wünsche)写道：“事实难道不是残酷？不是无聊？/假如都能实现/三个愿望难道不是更好？/我愿有一个/不因为要墙壁上搜索子弹头而停息的生活/我愿生活/不是被收款员的指头点走/我愿能够书写一封把我整个/装放其中的信——/不论我走多远都不会损失体重。”三个“愿望”，是对现实生活状况的一个反讽，既折射出诗歌主体对于社会现实的失望，也表现了诗歌主体只能寄托于“愿望”而无以它为的内心沮丧。

（二）于尔根·贝克尔

平实质朴的语言，自然随便的格调，也是于尔根·贝克尔 1974 年出版的《风情画的终结》的艺术风格。诗集展示一个诗歌主体，通过对日常生活中的小事的观察，产生感受、感悟、联想或回忆，希望引起对于一些未被注意的问题的注意。诗篇不讲究任何格律节奏，诗行长短随意，诗句形式自由。在第一部诗集《雪》(Schnee，1971)中诗人就表示要打破关于艺术体裁的条条框框，要用新的方式来强化语言表达的思想，而《风情画的终结》所展现的艺术个性，进一步实践了他所提出的审美追求。

贝克尔 70 年代才开始发表诗歌，获得成功后便一发不可收，又发表了《不要跟我谈战争》(Erzähl mir nichts vom Krieg，1977)和《在还剩余的时间里》(In der verbleibenden Zeit，1979)两部诗集。前一部给予诗歌主体情感更大的空间，内容、形式有如仓促记载的日记；“战争”在这里，不仅是指诗人这一代人所经历过的世界上发生的战争，而且更多的是指日常生活中或夫妻关系中的矛盾和纠纷，以及诗歌主体为抗衡外

部世界压力,平息自己内心冲突所作的种种努力。在第二部诗集里,诗人换了一个视角,对自然景物和生态环境备加关注,一方面实写工业社会技术文明(房屋建造、高速公路修建)对环境的破坏;一方面回忆未被人类侵袭的自然,表达对往日人与自然和谐关系的思念之情。诗歌主体自觉在充任大自然的信使,抒发对目前人类与自然关系的忧虑之感。

他的代表作《整整一个星期五》(Der ganze Freitag),记载一个在河边散步的人的所见情景和瞬间想法,表现出诗人取材的特点:喜欢从日常生活中取材来折射生存危机。诗的分行自由、跳跃、不规则,语言充满生活质感,读者可以想到的意义被凸现出来。诗人写道:"假期里孩子们的喊叫声。自行车/在阳光下闪耀;退休老人在园子里/一边咳嗽一边锄地;从开着的窗户/传出吸尘器的声音。我在郊外/继续走向河边;远处/在寂静中——桥上堆着乱石;/起重机、新的电台发射塔,很久/没有下雨,岸边的设施像一堆/尸骸。//越来越容易又全然不能学的/是程序化的语言;几个人/低着头走路。我目送着货轮/我不知道,当我在一艘鲁尔小船上/看见一个女人晾晒衣服时,为什么/心动。去巴塞尔方向需要更多的时间。/然后来了一个钓鱼人。/我坐在防波堤上/渴望去天涯海角。多少年以前我曾/写过这道河岸,如同一幅古老的图画,/不知道以后会发生什么事。钓鱼人/二十五年了,每星期都到这儿;这里/还有鱼吗?直升飞机在合拢的/桥之间飞旋;一场可能/发生的灾难的嘈杂声,人群突然/开始逃向西方,而边界/关着。钓鱼人会说,这种事/根本没有——不,因为在夏天/他还每天在这条河里游泳,/中午吃斜齿鳊和鳟鱼。钓鱼人说,/你们说什么脏水,写什么/脏水,这一切——我长时间观察/水,而它没有改变我的耐心。/没有消息,没有评论地生活;/钓鱼人的生活。天热起来,南风/从维萨林的炼油厂吹来;/我抽着烟继续向前走。"①

(三)罗尔夫·迪特尔·布林克曼

从1962年起,十分喜欢诗歌的布林克曼就不断有作品发表,60年代末还将美国通俗文学和"地下文学"翻译出版,他也从中汲取了大量

① 转引自《联邦德国文学史》,贝恩特·巴尔泽等编著,范大灿等译,北京大学出版社,1991年,第470—473页。

养分，感到受益匪浅，在1968年的一则笔记中他写道："我非常乐意承认我的艺术思维不是来自于德语诗歌。德语诗歌只是让我的视角蒙上了一层阴翳。我非常感激弗兰克·沃哈拉的诗作。它们告诉我，凡是你看到的，你接触的，只要你仔细地观看，足够认真地描摹，都可以成诗，哪怕它只是一顿通常的午餐。"①

事实上，布林克曼还真的写过一首以午餐桌为题材的诗：《啊，祥和的中午》(Oh，friedlicher Mittag)，诗中写道："城里，阶梯房散发出/种种饭菜味。自行车/停放在过道，已经上锁，一旁是/童车，静悄无声。/广告已从信箱/取出后扔掉。箱内现在/空无一物。这家土耳其人家/还将电视机也关了，他们的厨房窗户/朝着太阳井打开。我听见/瓷器声、碗盘声和刀叉声，后面是/住房的花园，清爽，清凉，沐浴着淡淡的/春天阳光。四处都在神秘地/讲述着星期三/一个没有恐惧的日常生活，恰如今日，天气/爽朗清明，传来声响：啊，祥和的中午餐桌上/摆放着大葱头，/还有西红柿和沙拉。/念头与辛劳/全都消除了，不由得想到，星期三/是多么祥和/屋顶上空的云，湛蓝，/房间里的安静，安宁又静谧，如同/韭葱、香菜是绿色的以及/豌豆是滚烫的那样明显可见。"这首诗很能说明布林克曼的艺术风格。它语言简朴，视角平面化，只是将日常生活作为"材料"来观察直写，只是表现了一刹那的感兴，缺乏生活的底蕴，缺乏取小喻大、就近含远的精神取向，只是让艺术向生活靠拢，抓住日常生活的瞬间，描摹普通人家午餐桌上的气息与韵味，以平常心去体悟琐事遮蔽下的生活温馨，揭示平凡掩盖下的意趣，使得人们再普通不过的日常生活获得独特的审美价值；在形式上，诗的分行、分段自由，无章可寻。

《向西一、二》是布林克曼的代表作。用他主张的"一切皆可成诗"的审美追求和意趣，既可以概括这部诗集的全部内容，也可解释这部诗集丰富的语言素材。诗人描写都市生活，再现工业和技术文明的诸多弊端，但又完全依赖日常经验和个人体验。诗歌主体记录日常生活的细节，表述日常琐碎的细微感受：喝水，进餐，上班，下班，走在车水马龙的街道上，坐在喧闹嘈杂的酒吧里，独自一人或是与他人在一起……如同

① 这里提到的弗兰克·沃哈拉(Frank O'Hara)，是美国"地下文学"中的诗人。

在记每天生活的流水账。创作与生活并行。主体的欢乐、愤怒、焦虑、厌倦、无聊等情感被抒发出来。似乎微不足道的日常生活用品都能入诗。引用语、谈话、杂志上的图片、交通路线图、摄影照片都被纳入诗中——凡生活中存在和出现的东西，皆可撷取。尽管有时显得驳杂无章，但这些东西都是一个真实的存在。人们从中可以感到有种生活的气息在涌动，受到极大的冲击。

当然，有的诗篇中的那些粗俗、赤裸的性要求与性生活，以及所描绘的那些污秽、丑陋的情景和场面，定会让读者感到震惊，他们看到的是内心孤独、空虚、无聊的主体要求得到爱和温柔的生活现实。没有象征、隐喻、暗喻，一切表述都清晰明了。集子中前后排印的黑白照片，似乎给人一种二元对比的印象，但是无论人们怎样努力，也仍旧看不出其中有着前后一致的编排规则。没有规则其实便是规则，自由不羁其实就是艺术追求。如果说《向西一、二》有着什么深刻的意义，那么可以说这个深刻的意义正在于它表现了具有挑衅意味的彻底自由状态，表现了对压抑人的个性的正统文化和社会规范的冲击和反叛。[①]

（四）于尔根·特奥巴尔迪

“只要语言能够将其表达得生动传神，一切皆许入诗，”被誉为新诗理论家的于尔根·特奥巴尔迪说，“重要的是要赋予诗以尽量多的现实生活内容，诗归根结底是来源于现实生活，重要的是要把我们所有的不纯洁的梦想与恐惧的感觉写入诗歌，把我们的日常思维与体验化为诗作，将我们的日常情绪和情感写入诗歌。”作为70年代“日常生活诗”的一个重要诗人，为避免“日常生活诗”很容易让人习惯性地产生是在表现日常的小情绪、小场景的看法，特奥巴尔迪在理论上还提出了写诗要注入主体精神，在探究日常事物时不是摒弃含有历史性、社会性的事和物，在采用口语化的通俗语言时，不要流于庸俗化，要从精神和审美的层面对日常生活加以提炼，取其精华，舍其杂芜，惟其如此才能写出震撼人心的佳作。他对自己的创作确定了一个追求的目标，他说：“对于我

① 1975年布林克曼在伦敦遭遇车祸去世。四年后，人们整理出版了他的从表现方式到表现内容都十分斑斓驳杂的《罗马掠影》(Rom, Blicke,1979)，其中真实敞开的思想，无所隐瞒的书信、日记、杂感、记录和陈述，表明布林克曼生前对令他感到严厉、冷漠、空虚的社会文明和现实生活，具有异常激烈的反抗欲望和反抗态度。

的诗歌，我希望它们能够反映出它们所表现的普通又平常的对象的持久性。在一个生产的目的就是为了很快消费后将其抛掉的社会，我希望我的诗歌能够给它们自身以及它们所表现的对象带来一定的流传久远的可能。”

70年代初登上文坛后，特奥巴尔迪除了发表小说外，还出版了个人诗集，在70年代就有五部：《前排座位》(Sperrsitz，1973)、《蓝色污斑》(Blaue Flecken，1974)、《第二等级》、《饮料》(Drinks，1978)和《沉重的土地、烟雾》(Schwere Erde，Rauch，1980)。这些诗描述诗人个人成长和社会经历，诗风朴素明丽，充满生活气息，语言形式自由。诗中出现的人物绝大部分是社会上的普通人，爱情常常是写诗的契机。诗作的最大特点是通过对日常生活的描绘反映社会问题，关注人们的生存处境，将日常生活与政治、个人与社会融为一体，很有思想内涵。

特奥巴尔迪的《你与我之间》(Zwischen dir und mir)写道：“我又坐在火车里。感情/来回波动。早晨，春天带着/白色云彩降临在海德堡/的山坡上。我不知道何为/失去工作的惧怕。我知道，什么是/出于爱的恐惧。你穿着白大衣，你/渐渐地离去。车厢里的空气/沉沉地进入我的肺。对面的/座位上放着干枯的/报纸。阳光依然照在山坡上/爱情是留给更美好时代的奢侈？/火车到达时，这首诗尚未/写完。它陪伴我们经历/充满没有解决的问题的历史/它不断地拉住某些我们无法/解释的东西。比如世上有我们恨的人，也有我们/爱的人。对某个人如弗利克的仇恨/我能解释；然而我对你的爱/就像通过隧道的一段旅程/隧道的入口前是春天，山后/是滚滚的黑云。”[①]诗歌主体记录了乘车途中的印象和感觉，抒发离开伴侣后的情感，想到社会上存在的失业现象(“我不知道何为失去工作的惧怕”)，展开对历史的思索(“它陪伴我们经历充满没有解决的问题的历史”)，最后又回到自己的感情在“来回波动”之上(“隧道的入口前是春天，山后是滚滚的黑云”)，进一步强化了“爱情是留给更美好的时代的奢侈”的提问。这个提问是全诗的核心。它激发读者调动自己的人生经验去评价这个时代是否美好，引发读者在一个更

---

① 转引自《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第465—466页。

高的层次上对历史、时代和社会展开沉思和追问。

五 “方言诗”

“日常生活诗”的繁荣，还导致了在德国文学中一直就很有传统的以方言俚语创作的“方言诗”(又称“地方诗”)的进一步勃兴，使之在一个短时间内(70年代中期)形成蔚为壮观的文学现象，这给70年代的联邦德国诗坛增添了一道独具地域文化风格和乡土氛围的多彩景观。

奥斯瓦尔德·安德勒(Oswald Andrae,1926—)、[①]菲茨格拉尔德·库斯慈 (Fitzgerald Kusz,1944—)、[②]约瑟夫·贝尔林格 (Josef Berlinger,1952—)、[③]赫尔姆特·博克 (Helmut Bokl,1944—)、[④]戈特罗普·哈格(Gottlob Haag,1926—)、[⑤]赫尔贝尔特·卡莆费尔 (Herbert Kapfer,1954—)、[⑥]威廉·柯尼希(Welhelm König,1935—)、[⑦]沃尔弗冈·奥普勒尔(Wolfgang Oppler,1945—)、[⑧]罗德亚·魏根德(Rodja Weigend,1945—)、[⑨]约瑟夫·威特曼(Josef Wittmann,1950—)、[⑩]库尔特·西格尔(Kurt Sigel,1931—)、[⑪]曼弗莱德·博施(Manfred Bosch,1947—)[⑫]等人的“方言诗”，引起了人们对“方言诗”的关注与兴趣。

厚实无语的牧场土地，洒脱坦然的爱情故事，亘古如斯的自然风貌，古朴纯正的风土人情，地方文化习俗，社会通行的道德伦理，年代久远的民间传说，以及当前人们的生存困境等，都是“方言诗”的内容。“方言诗”诗人从年龄段上可分成三个群体。一些老一代的“方言诗”诗人，

① 代表作:《幽灵在徘徊》(1975)。

② 代表作:《垃圾堆》(1974)。

③ 代表作:《闪烁的起居室》(1976)。

④ 代表作:《我写了一点东西》(1976)。

⑤ 代表作:《微风习习》(1970)。

⑥ 代表作:《三张纸牌》(1973)。

⑦ 代表作:《这与那》(1975)。

⑧ 代表作:《那里发生的》(1976)。

⑨ 代表作:《把钢弯曲》(1975)。

⑩ 代表作:《点心与咖啡》(1972)。

⑪ 代表作:《不顾一切》(1975)。

⑫ 代表作:《我等待这一天》(1977)。

其精神中心一直是地方省份的小城、原野、土地和村镇。他们对地方省份的乡土人物、村落景象、自然风光一往情深。他们的诗歌有意识地把在偏僻的地方村落的生活当做对现代社会文明的喧嚣和奢华的抗衡和逃避,体现出在“地方上”生活的人们的自我意识和对地方文化意识的有意张扬。另一些“方言诗”诗人,没有这种怀恋田园文明的文学倾向。他们以自己所生活的地方的社会问题作为主题和题材,创作反映地方状况的诗,吸引希望生活条件能够得到改善的读者。他们怀着对自然环境恶化的忧虑,激发人们敬重自然的意识;在大自然越来越受到威胁而人类的生存环境也由此遭到威胁的时候,将自然景物诗意化地表现,其实并没有什么积极的意义。一些年轻的“方言诗”诗人,在60年代曾用标准德语写过充满政治激情的诗歌,在社会和文学“政治化”大潮消退后的70年代,又以方言俚语的亲切感作为赢得读者并与之交流的媒介。这些“方言诗”诗人对地方省份的各方面情况都很熟悉和了解。他们的创作特点是在地方生活中发现社会存在的普遍性问题,如人的异化或者道德沦丧、精神的失落,写出的诗篇具有时代精神,与社会生活密切联系,能够引人思索、激发感悟。

从一定的角度看,奥斯瓦尔德·安德勒的诗集可谓集中了70年代联邦德国“方言诗”的不同精神内涵和风格。安德勒的诗作既有鲜明的社会批评意识,也有对自然景色的热情赞美,既有告诫性的回顾,也有要求改变现状的呼喊,既有自然主义式的审美元素,也有现代主义式的讽刺技巧。诗篇敞开思想与读者对话,让读者根据自己的经历去追问人生、认识生活。诗作结构短小,构思新颖,意象生动鲜活。安德勒运用方言俚语的能力和简洁、富有情感的表达方式,刺激了许多作曲家为安德勒的诗歌谱曲。

可与奥斯瓦尔德·安德勒相提并论的,还有菲茨格拉尔德·库斯慈、库尔特·西格尔和曼弗莱德·博施。这些诗人虽然生活在不同的省份,使用的方言俚语也完全不同,但这些并不妨碍他们的作品都有着一个显著的共同点:关注社会,关心现实,揭示问题,干预生活。这个共同点的产生,是因为诗人本身就是诗歌所反映的现实生活中的一员。正因为如此,写作的切入点、发掘的题材以及抒发的生活感受,都有相同之处:经济危机,能源危机,失业,环境污染。生态破坏,核电站,热电厂,放射性

废料再处理设施,垃圾存放点,这一个又一个全社会都在激烈争论、密切注意和迫切关心的热点问题,给社会经济、日常生活、生态环境、集团利益所带来和造成的矛盾、冲突与影响,在乡土地方省份上表现得比在大城市更为明显。诗人从各个方面将这些重大问题纳入视点,揭示的锋芒往往还伴随着情感的宣泄,成为当事的一方用自己的口语倾吐心境、愿望、忧虑和特定意识的代言人。诗的人民性和地方性加上立意的针对性,使得"方言诗"取得明显的社会效果。

"方言作为武器",用来对抗中心大城市对地方、小村镇在政治和文化上的排挤、侵袭与异化,保持自己的地域个性与文化特色,是方言诗人安德烈·魏克曼(André Weckmann,1924—)1978年提出的一个口号,也是其他许多"方言诗"诗人执意用方言俚语写诗的一个重要原因。不过,正是在使用方言俚语这一关键点上,"方言诗"又摆脱不了地方性文学自有的局限。即便是所表现和反映的是一种带普遍性和广泛性的社会问题,对于其他地区的读者来说"方言诗"仍然是封闭性和排它性的,这是因为各地使用的方言俚语有着自己特有的语汇、韵味和难以言喻的形式感等地方文化内涵。对于讲同一种方言的读者来说,"方言诗"让人感到亲切、冲动,而对于不谙其妙的读者来说,它实际上是不可阅读、理解和欣赏的。若要将它翻译成标准德语,或是翻译成另外一种地方方言或外语,"方言诗"内含的张力、表现力、感染力就将消失,整个诗篇就丧失了审美魅力。当然,事物具有两重性,"方言诗"也如此,正是因为对于方言俚语的自觉使用,"方言诗" 诗人才赢得了若使用通用的标准德语则不可能赢得的读者。

第十三节 难以一律的戏剧

一 "造反"后的动向

文学思潮的发生、流变和创作新生面的出现,往往与社会背景和状况密切相关。60年代联邦德国社会"政治化"的环境,给60年代联邦德国戏剧的热闹场面提供了广阔的空间,就文学的社会影响而言,这个十年可谓是"戏剧的十年"。进入70年代,政治风云走向平静,社会力量也已偃旗息鼓,但从数量上看,在这个十年里作家们创作的剧本不比60

年代的少，从上演的剧目看，被搬上舞台的剧目也是琳琅满目，此外不断有外国戏剧被引进，不断有历史剧作被翻新，不断有新的剧院在成立，不断有新的剧团在组建……诸多状况和迹象表明，70年代又是个戏剧昌盛的十年。

对于70年代联邦德国的戏剧，有人从价值选择的角度，说它开始从文人情趣趋向大众审美情趣，不再是讲究思辨性、文学性的"(供)阅读的戏剧"，而是为了搬上舞台的戏剧。有人从文学本体观出发，指出70年代的联邦德国戏剧是一个创作上完全开放的多元体，特征是实验性、探索性或"先锋性"，传统的亚里士多德戏剧结构被彻底打破、撕裂、解构和放弃，一些新理论、新实践、新流派、新主义取而代之，象征主义、写实主义、表现主义、未来主义比比皆是。有人基于个体存在论的观点，说70年代联邦德国的戏剧消解主题情节，消解性格理性，没有传统的戏剧冲突，表现的只是一种情绪、氛围、心态、"理念"或"精神状态"，演员的表演只是对生命意识、生存境遇、存在本位的某种"注脚"。有人从戏剧的内容层次、表现空间、审美态度、题材样式上作了剖析，认为70年代的戏剧从60年代很强的时事政治涵盖，转入了表现人的悲观、失望、无能为力的生活感受，关注现实压迫与人的精神渴求之间的冲突与痛苦，述说社会的冰凉、冷酷，表现出对现实社会生活以及对解释这个社会生活的价值体系的彻底怀疑和否定。有人从社会与政治的形势变迁，以及从相应的文学经验重新调整的角度，得出"非政治化"、"回归日常性、私人性、主体性"、"新感伤"、"新内转"、"后革命沉郁"、"后革命凄然"、"告别希望"、"理想主义丧失"等关键词，不无正确地总结出70年代联邦德国戏剧的一些特点。也有人从考察剧作家的审美视野的角度切入，指出联邦德国戏剧在70年代有一个存在论或者生命论的文化倾向，这就是着眼于人的个体存在形态和生命形态，展示人是生存困境的被动存在体，表现生存环境对人的巨大压力和不可名状的吞噬力。还有人从意义消解的解构主义角度出发，说70年代的联邦德国戏剧充分利用文学艺术的虚拟性、虚构性的本质，使自身不断在"美学化"，剧作家们充分发挥艺术的想像力，虚构一个与现实世界不同的艺术想像世界，将隐喻、暗示、幻觉、象征、心理独白等手法交错运用，深刻表明对当代社会与人的存在的思考和感悟，提高了戏剧的不同以往的审美力度……凡此种

种，不一而足。戏剧本就是一种可以从多种角度言说、定位、释义的文学。自从60年代后期“四七社”等作家社团解体之后，人们蓦然发现：联邦德国文学发展的相对统一的趋势和方向，已经荡然无存。

当时还在一家杂志社当编辑的博托·施特劳斯（Botho Strauβ，1944—），很早就在注意70年代联邦德国戏剧的走向，所发表的评论、观点和看法，也在文学界和社会上具有影响，享有一个剧评家的声誉。1969年2月，施特劳斯在《今日戏剧》(Theater heute)上发表了一篇题为《造反后的戏剧》(Stücke nach der Revolte)的专稿，向读者介绍了当前舞台上演出的一些青年作家的剧作，以及由他所观察到的一些联邦德国戏剧创作的当前情况，而后得出一个结论，这就是随着60年代末学生运动的结束，即随着“造反”时代的过去，戏剧在主题、题材、内涵、意义、形式和话语上都发生了转型和嬗变，那些寻求立见社会效果的现实主义“文献剧”，以及追求社会功用的“文献性”文学，随着社会“政治化”情绪落入低潮，正在面临无人问津的局面。

施特劳斯的这个结论，说的是文学的社会政治追求已经不合时宜，已为时代淘汰。以此观点，他只是间接地指出了60年代末的戏剧创作与社会政治形势和社会文化语境之间存在的一种联结关系。处在60年代和70年代交替时期的他，自然不可能整体性地预测戏剧的未来发展。而实际上即便是在整个70年代过去之后，若要回顾戏剧走过的历程，人们也会发现即使在此刻要总结70年代的联邦德国戏剧，也仍然是一件颇费踌躇之事。

二　“平平淡淡的时期”

与60年代联邦德国戏剧表现出来的那种特征鲜明的情形相反，70年代联邦德国戏剧的情况可谓界定不清，多元化。其纷繁和复杂，既表现在剧本的创作上，也表现在对剧院、剧团、导演和演出形式的要求上，还表现在对剧台效果技术（音乐、灯光、器具、美术、布景、服饰等）的选择上。曾风靡戏剧舞台，以历史资料钩沉而调动社会情绪的“文献剧”不时兴了，但不是所有的剧作家都放弃了原来的理性精神和文化批判，仍

有像海纳尔·基普哈特等少数作家，在继续寻求戏剧的社会批评取向。[1]布莱希特戏剧受到了贝克特戏剧的冲击，失去了在60年代曾经具有的那种创作典范的地位，但人们的审美意趣又回归到传统的古典方式，对莎士比亚、易卜生等人的剧作发生兴趣，换言之即“荒诞派”戏剧并未上升到统领一切戏剧美学观念的“正宗”位置。这里是反自然主义成为一种演进倾向，那里是标新立异取代了思想启蒙。这里在采用杂技化、小丑化的趣味性表现技巧，那里在突出演出的舞蹈性和形体性动作。这里有情节、有人物、有冲突，而同时又将非情节、带隐喻的段子穿插其中，那里是几个平行展开的层面组合，没有惯常意义上的要说明一个什么问题的思想主题。不仅是剧作家们在各写各的，而且导演们在将剧作搬上舞台时也格外注重自己的独立个性与个人语汇，与剧作家本人的意见也因此不时相左……“但愿有人知道在70年代应该怎么办”，博托·施特劳斯的剧作《大与小》(Groβ und klein, 1978)中的这句话常被人引用，作为说明70年代联邦德国剧坛是个多向纷呈、难以一律、散乱无序景象的一个佐证。

70年代联邦德国剧坛虽然呈现出五光十色、千姿百态的景象，但是，如果从一定的角度考察，这种绚烂多彩的景象，又表明只是一种表面上的繁荣而实际上的低落。与60年代在国内外都获得了轰动效应的剧作相比，60年代的戏剧是把揭露的视角径直伸向了历史的深处或现实的深处，敢于闯入社会伦理禁区或意识形态禁区，有宏博的艺术气势和创新，有浑厚刚健的理性精神和思想冲击力量，而70年代的联邦德国戏剧则大都显得小气，不见全面包容的浩大气概，缺乏精神气度，缺乏思想胆略，通常是以小场景的独幕剧、拾零画面、日常情节、简短故事、生活片断、蒙太奇式的剪辑拼贴、即兴发挥、大段大段的个人独白为主；内容上也大都平淡，无宏大思想和重大事件，无严厉的道德批判，无撼人心弦的激烈情绪，无对社会前景的理想构建，有的却是虚无、病态、不安、痛苦、疯狂、悲哀、由绝望演变成的暴力发泄等人们早已习以为常

---

① 如基普哈特将《精神分裂症患者诗人亚历山大·迈尔茨的生平》(Das Leben des schizophrenen Dichters Alexander März)先写成电视剧(1975年)和小说(1976年)，后又改编成戏剧《麦尔茨，一个艺术家生活》(Maerz, ein Künstlerleben)，该剧1980年首演，揭示社会环境的压抑使人精神分裂，反映资本主义社会的病态。

的东西，都是对先前已有剧作的一种复制和翻版，给人的感觉仿佛只是为了维持剧院演出的例行运作，没有挑战性的艺术创造，没有开拓性的意识创新，没有锐利的思想，没有明显的创作意图，总之缺少令剧院轰动、令评论界振奋、令观众激动的大作，缺少像罗尔夫·霍赫胡特、彼得·魏斯或者海纳尔·基普哈特等人在60年代创作的那些引起整个社会强烈回应的气势磅礴的作品。

因此，按照一些批评家、评论家的看法，70年代的联邦德国戏剧缺少了以往的战斗冲动，丧失了先前的自信，失落了以前的社会理想，放弃了原来宏大的艺术框架，实际上陷入了一个社会影响包括艺术感染力都在萎缩的下滑阶段，其所展现的历程，在文学史上只能算做一个“平平淡淡的时期”。

三　贝恩哈德戏剧

贝恩哈德是一个常在联邦德国发表作品而产生影响的奥地利作家，[①]出生在荷兰马斯特里赫特附近的海尔伦，父母都是奥地利人，1951年至1956年曾在维也纳学习音乐，后来到萨尔茨堡学过戏剧，长期靠做临时工维持生活，经济状况一直拮据，曾当过记者、图书管理员和法庭庭讯报道员，从1956年起生活在上奥地利州一个破旧的农庄里，选择了当自由作家的生活之路，以诗集《既在人间又在地狱》(Auf der Erde und in der Hölle，1957)步入文坛。1963年发表的长篇小说《寒冻》奠定了他在当代德语文学中的无可争辩地位，[②]1968年他荣获奥地利国家奖，1970年荣获德国毕希纳文学奖，[③]作品被译成包括中文在内的近三十种文字。

---

① 贝恩哈德去世前曾立下遗嘱，禁止他的所有已经发表或者尚未发表的作品在他去世后在著作权法规定的年限内在奥地利以任何形式出版。

② 英格博格·巴赫曼曾这样评价贝恩哈德的作品：多年来人们所期望的新文学，今天我们在贝恩哈德这里看到了它。

③ 70年代中期后，贝恩哈德拒绝接受任何文学奖，包括诺贝尔文学奖，所以在70年代中期他虽然曾被提名为诺贝尔奖候选人；但鉴于他的拒绝态度，瑞典评委会决定不去自找麻烦。参见《夸张作为主要艺术手段——试谈贝恩哈德及其创作》，马文韬著，载《新剧本》，2001年第6期，第98页。

贝恩哈德既写诗歌,又写小说,还创作戏剧,70年代对于贝恩哈德而言是一个对戏剧全力投入的"戏剧十年"。从70年代初发表《鲍利斯的生日》(Ein Fest für Boris,1970)起,到80年代末发表《英雄广场》(Heldenplatz,1988)止,贝恩哈德几乎每年都有数部剧作发表,如《意大利人》(Der Italiener,1970)、《无知的人与疯狂的人》(Der Ignorant und der Wahnsinnige,1972)、《逐猎社会》(Die Jagdgesellschaft,1974)、《习惯势力》、《总统》(Der Präsident,1975)、《名人》(Die Berühmten,1976)、《米奈蒂》(Minetti,1976)、《社会改良家》(Der Weltverbesserer,1978)、《伊马努埃尔·康德》(Immanuel Kant,1978)、《退休之前》(Vor dem Ruhestand,1978)等,[①]这些剧作成为几个大城市(斯图加特、波鸿、维也纳等)主要剧院演出单上的固定剧目,他成为70年代联邦德国戏剧大厦的一根台柱,为丰富整个德语国家的戏剧做出了很大贡献。

"我是一个奥地利人/这是我的最大不幸"(《英雄广场》)。强烈的主观性,是独来独往的贝恩哈德在作品上的一个显著特点。时刻都在宣泄对社会和现实的愤懑,是这位愤世嫉俗的作家在创作中的一个与众不同之处。贝恩哈德称自己之所以写作,是因为有许许多多的"令人不快"在对他施加压力,使他获得写作的动因和动力("假如一切都是称心如意,我压根儿就写不出什么愤愤不平,压根儿就写不出什么东西来,谁还会有时间去搞什么写作")。令他最感不快的,显然莫过于所感觉到的、所体验到的或者所观察到的世界的浑噩与丑陋,生存的无意义与无前途,生命活动的因果颠倒与时序混乱,否则,他就不会在接受奥地利国家奖这样隆重而严肃的仪式上所作的答谢辞中,也把痛苦的生存感受和内心感觉毫不保留地说出来:"我们是奥地利人,我们冷漠无情;我们还活着,但实际上是活着无精打采,振作不起来……我们能够述说的,除了我们的可怜之外别无其他……对给我们的一切解释,我们没有一点儿能够理解。我们是噩梦的居民,我们惧怕,有权力惧怕……我们的所思,是缥缈虚妄,我们的所感,是混乱颠倒,对于我们自己是什么,

① 在80年代,贝恩哈德推出的剧作还有《到达目标》(Am Ziel,1981)、《万峰之上静悄悄》(über allen Gipfeln ist Ruh,1981)、《骗人的表面现象》(Der Schein trügt,1983)、《老行家》(Alte Meister,1985)、《伊莉莎白二世》(Elisabeth II,1987)、《简直太复杂了》(Einfach kompliziert,1986)等。

也完全混沌茫然……我们实际上什么也不是,命该四分五裂。”

这种对生命和存在的悲凉和绝望的感受，作为一个不断在表现的中心主题,影响和决定着贝恩哈德的几乎所有作品的结构和表现方式,作为一种反复在沉吟的情绪基调，持续流贯在作家的几乎全部创作之中。“在这块病魔肆虐的土地上/惶惶不安的死神始终浮现在我的眼前”(诗歌《月亮铁蹄下》,Unter dem Eisen des Mondes,1958);“生活不是别的,是在服刑……世界是座监狱,只有很少一点儿自由,希望实则是欺骗”(小说《寒冻》);“我的整个生活/都是一个折磨”,“我们并不想要这个生活/却又不得不活着”(戏剧《习惯势力》);“父母的罪过是不能原谅的/出生我的罪过/是不能够被原谅的”(戏剧《简直太复杂了》,Einfach kompliziert,1986)……这类夸张的沉重话语和套语,在贝恩哈德戏剧中被一而再,再而三地重复,以至于往往被看做作家生命意识的一个核心基调,被看做对生存彻底厌恶的一种感觉。

对生存是荒诞的和毫无意义的认识，在贝恩哈德戏剧中不仅是通过人物之口直接述说，而且常常用撕裂逻辑意义的荒诞手法来配合表述。作家的第一部剧作《鲍利斯的生日》,采用的就是荒诞剧的手法,让触目惊心的“残缺”,成为对存在的一个暗喻。剧中的中心人物“缺腿善心人”,在第一个丈夫遭车祸丧生后,又嫁给断腿的鲍利斯为妻。在鲍利斯生日这天,她邀请了十三位同样是没了双腿的残疾人来家聚会,给丈夫过生日。生理上残疾的朋友们应邀而至,乱哄哄地聚在一起,表现出不可理喻的疯狂,不仅百般虐待和侮辱“缺腿善心人”家中雇用的身体健康的女仆,还提出要与“缺腿善心人”同睡一张“加长了的床”。在一片乱哄哄的喧闹声中,鲍利斯突然瘫倒在地,直到大家离开时才被发现,但他早已猝死在地上。面对突如其来的惨剧,“缺腿善心人”发出有悖常理的“可怕的狂笑”。她痉挛的形象,是对生活彻底绝望的歇斯底里的表现。在戏剧的前半部分,“缺腿善心人”在对他人有意识无意识的折腾和自己神经质的滔滔不绝的长篇独白中，就已经表现出由生活的烦闷和痛苦所造成的精神上和心理上的变态。世界悖谬荒唐,生活美丑混淆,生存接近疯狂,生命接近崩溃,存在是在死亡边缘的徘徊无措,痛苦与欢乐相济相生,在瞬间爆发的感性欢乐里凝聚着变形的苦难,在麇集着疯狂的世界上,生存成了人们共同生活其中的地狱——整个《鲍利斯的

生日》所展开的，是这么一幅痛苦而可怕的人生存在图。

在贝恩哈德以后的戏剧中，剧终时也常有死神光临。《鲍利斯的生日》实际上就已经蕴含了作家以后剧作的基本艺术构思、结构模式和固定特征。这就是格调低沉，情绪悲哀，氛围疯狂。这就是在喜剧、闹剧、悲剧的框架下持续反复地表现孤独、沉沦、毁灭、死亡的主题。[①]这就是在幽默、怪异、荒诞的外衣包裹下传达着世界就是地狱，人生就是不治之症，存在就是被关进一个死亡监狱的阴沉感受。这就是只有封闭的活动空间，只有内心世界没有外部世界，人物要么是生理上畸形，要么是心理上畸形。这就是人与人之间关系的相互折磨性与自我折磨性，分裂、病态、死亡、绝望无所不在，正常与疯狂之间没有确定的界限——一言以蔽之，这就是"在死亡面前一切都是可笑的"或荒诞不经的。

在题材上，贝恩哈德戏剧还常常以演员、艺术家和艺术本身为表现对象。《无知的人与疯狂的人》中的歌女，《逐猎社会》中的作家，《习惯势力》中的五个杂技演员，《米奈蒂》中的年迈的演员，不论是屈服也好，挣扎也好，都活得凄凉，艺术家在贝恩哈德戏剧中成了现代社会中无路可循的人的典型。

贝恩哈德戏剧以极端化的夸张手法，深刻地表现了人生困境和危机，深刻地描绘了人们的种种恐惧和挣扎，因而作家被称为追问人生存在意义的"独特的文学大师"。对于贝恩哈德剧作在主题、结构和题材上的不断重复，有的评论者指出，这是一种艺术手段，"目的在于引起人们注意那些司空见惯的事物，比如种种习惯势力，比如不动声色的延续，二次大战后，人们在学校里悄悄地用基督受难像取代了希特勒肖像，但权威教育没有任何改变……延续不断的是灾难，而破坏、断裂则是幸运"。[②]也有人批评说，贝恩哈德戏剧平淡无奇没有新意，作家只不过采用了贝克特以及奥地利"维也纳文学社"的作家们荒诞的艺术手法，以很快的速度一部又一部地推出戏剧，其结果在迫使人们认识世界、认识人生、认识困境、认识危机的同时，也淡化了戏剧所通常拥有的揭示功

① 贝恩哈德称他的戏剧在开始时是"百分之百地演出一出悲剧，然后成了喜剧，接着又成了悲剧，最后融为一体，再也无法辨出是喜剧还是悲剧"。

② 参见《夸张作为主要艺术手段——试谈贝恩哈德及其创作》，马文韬著，载《新剧本》，2001年第6期，第100页。

能与认识价值——正是因为过分怪诞,所以不可能严肃。而贝恩哈德在一次接受采访中则表示说:“作家不但改变不了世界,连对它的解释也都停止了。”可以这样理解,既然作家已经看破了世界真相和现实荒诞,就根本不必去追求(没有意义的)认识功能,倒是直接表现生存的荒诞和可笑更为符合目的。在《习惯势力》中就有人宣布道:“人生存在于对提问的消灭之中。”也就是说,人在这个世界上的生存竟是如此的荒谬和毫无意义,以至于连追问生存意义的提问本身,也都毫无意义。

“死亡是我的主题,因为生存是我的主题”,贝恩哈德通过发表在1968年第15期《新论坛》(Neues Forum)杂志上的获奖答谢辞《探询真谛与死亡》(Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden),向世人表明了自己对存在的感知方式。这种彻底悲凉的感知方式具有鲜明的个性,是来自作家个人对外部世界的体验,是以他自己的真实生活经历为基础的。若将贝恩哈德戏剧与他的自叙性小说(《原因》、《地下室》、《喘息》、《寒冻》、《孩子》)相对照,可以发现两者间存在着许多相同的体验、情绪、感慨和精神结构。童年时代受到压抑和磨难,当学徒时染上了肺结核病不断地遭受折磨,惟一的精神支柱外祖父和母亲相继去世,这些使作家尚在童年和少年时代就感受到人生的凄凉,感受到自己生活在一个庞大的毁灭人的机器之中。孱弱无助的他,以小提琴为伴,多次想到了自杀。或许,正是因为自己的生存一直充满着忧伤和痛楚,正是因为自己经历过命运的无数次打击,所以作家已经完全消除了生存的理想性成分,所以贝恩哈德戏剧所表现的生存没有幸福和欢乐,只有一种不可逃避的灰暗命运,所以贝恩哈德作品所叙述的情感经验与人生世界无一例外充满了悲凉,而且是毫无意义的。

当然,作家在创作中以追寻生命的意义为核心,并不意味着他在生活中就是完全厌世,就是对生存真的感到彻底失望,就是对自我彻底地失去了信心,就是对人类不再怀有希望和热情,要是这样的话,就不会有他的文学创作。对于人们向他提出的既然生存毫无意义,为何还要不断创作的问题,贝恩哈德总是不予回答。也许是“文章憎命达”,正是因为他经历过苦难和坎坷,所以才真正感觉到文学的力量。正是因为他痛

切地感受到生存的困境，所以在艺术创造中才能有如此真切的感触。①

戏剧不是一个孤立的存在，而是与政治、经济、文化、社会有着密切的关联，因此从历史、社会的角度考察贝恩哈德戏剧，就可以从中发现因空虚、失落、迷惘而对生存失去了信念和理想的当代人，发现他们普遍性的无所适从、焦虑困惑的心理感受和思想情绪。海德格尔认为疯狂是人在绝望到顶点时的自我保护本能。从这个角度进入，也可以感受到贝恩哈德戏剧所表现的，是当代人面对荒诞现实的疯狂，或是欲疯不能的压抑与绝望。②很早就在评论贝恩哈德戏剧的博托·施特劳斯，就是从人与现代社会文明的异己关系的角度，来看待贝恩哈德戏剧的。他认为贝恩哈德戏剧万变不离其宗，所表现和传达的不只是个人的主观性情感，而是整个现代人在当代社会生活中因丧失了作为人的资格，丧失了作为人的独立自由的存在根基，而普遍产生出来的心理、情绪、感觉和意识。他说，在贝恩哈德戏剧里浮游着的思绪，是“从崩溃的时刻出发，从灰暗的边缘着手，揭示我们社会的正常规律”。他指出贝恩哈德戏剧所表现的种种“疯狂”，实际是对现代异己社会和当代人普遍的生存处境的隐喻和象征，认为贝恩哈德是在用“疯狂”的材料构造剧情，以求动人心魄地表达人们的共同的焦虑和对现实生活“正常状态”的认识：恐怖、荒谬和荒唐。而“疯狂”的境界和意象，在施特劳斯看来也是贝恩哈德戏剧艺术追求上以“疯狂”为“美”的艺术个性和审美个性的一个表现。

四　施特劳斯戏剧

博托·施特劳斯是一个比较善于从戏剧与社会文明关联的角度来思考和看待戏剧的批评家。在大学里，他除了学习日耳曼学和戏剧学

① 2001年11月贝恩哈德戏剧《习惯势力》被搬上中国剧院的舞台，时任奥地利驻华大使的博天毫先生在讲话中说，贝恩哈德“把奥地利人从舒适享受的生活中唤醒，推动我们进行富有价值的思考”。

② 中国评论者就指出，贝恩哈德作品中“运用的常常导致怪诞的夸张中包含着一种巧妙的具有挑战性的幽默，这种夸张来自严重的几乎令人绝望的生存危机，反过来它也是让世界和人变得可以忍受的惟一的艺术途径。贝恩哈德通过作品的人物说，我们只有把世界和其中的生活弄得滑稽可笑，我们才能生活下去，没有更好的方法。从这个意义上说夸张是克服生存危机的主要手段”。参见《夸张作为主要艺术手段——试谈贝恩哈德及其创作》，马文韬著，载《新剧本》，2001年第6期，第100页。

外，还学了社会学；大学毕业后，施特劳斯并未立即走上文学之路，而是先从理论上对当前的戏剧进行了一段时间的探索，1967年至1970年他在《今日戏剧》杂志担任编辑和戏剧评论员，1970年到1975年在西柏林的一家剧院当编导，参与改编了当时产生较大社会影响的易卜生的《皮尔·金特》、克莱斯特的《洪堡亲王之梦》、高尔基的《避暑客》等作品，为自己的戏剧创作积累了不少的实际经验，从1975年起开始成为自由作家，生活在西柏林。

施特劳斯是60年代后期到70年代联邦德国戏剧的一个敏感的观察员，曾积极主张和赞同戏剧应当表现改变社会的必要性，他指出“文献剧”、“宣传剧”、“街道剧”等“政治性的先锋派”戏剧业已过时。1970年10月他在《今日戏剧》上发表了《美学与政治同时思考》(Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Neues Theater 1967—1970)一文，综述1967—1970年间的部分联邦德国戏剧新作，提出了“表演性”(das Schauspielerische)将是今后戏剧“生存纲领”的见解，说“造反”时期过后的戏剧，开始注重戏剧本体，朝着重新强调戏剧自身的形式化、人工化、审美化的方向转变，并评论说，这个转变绝非意味着戏剧是在“自我封闭，孤芳自赏”，而是“在打破界限，以科学性的认真态度，以艺术手法的高超自觉，以非常实验化的自由流变来使得表演性将戏剧发展成一个自足的世界”。

作为一个颇有个性观点和见解的剧评人，施特劳斯还推崇彼得·汉特克在60年代末、70年代初推出的几部语言学结构主义形式的“语言剧”，如《卡斯帕尔》、《未成年人想当监护人》(Das Mündel will Vormund sein, 1969)、《跨越博登湖》(Der Ritt über den Bodensee, 1970)，称它们是“思想剧”(mentales Theater)，与布莱希特在世时所要求的戏剧要与新时代相适应的“科学剧”(das wissenschaftliche Theater)思想相呼应，对在这几部戏剧中关键性的事件不是发生在故事情节之中，而是发生在人物的精神活动意识(回忆、愿望、幻想)之中的艺术形式很是欣赏，说这个形式是“在以理性的名义实施变态的压迫统治的社会中，个体不再拥有活动空间的窘迫处境的一个直接产物”，认为汉特克戏剧所采用的艺术形式，本身就是对其所理解的人的存在形态和存在本质的一个透彻到位的表现。

对于自己的戏剧，施特劳斯提出了一个“考古敏感性”(archäologische Sensibilität)的艺术要求。这个提法在称谓概念上不乏新颖，在艺术思想上却并不复杂，是要求在创作时以批判和评价的眼光，在形式、内容和方法上汲取和借鉴戏剧的传统经验，实现“政治上的先锋性与新的审美实践”之间的融洽，使戏剧能够像在历史上那样依靠自身元素的自足，就可以得到进一步的发展。这样，如果说70年代的联邦德国戏剧往往是对一些早就被人反复探讨过的、其间已为人们所耳熟能详的主题、题材、手法、技巧、程式和语言进行复制、模仿、变种或换形，那么施特劳斯实际上也是这种戏剧创作的一个主要作家。他在对以往阶段戏剧经验的种种学习和汲取中，最引人注目的，是借鉴与使用在60年代现实主义“文献性”思潮受到格外推崇时被视为是极其陈旧的非现实手法。

这个借鉴与使用，在第一部剧作《恐病者》(Die Hypochonder，1972)中就显露端倪。顾名思义，“恐病者”总是在担心自己会生病，同时又总是认为自己已经是个患病的人。弗拉季米尔和莱丽不信赖感官的可靠性，把臆想的疾病画成图像，导致两人沟通隔膜，情感下滑。雅各布是弗拉季米尔恐病症的造物。莱丽将画像从墙上取下来，发现画像上的人头可以摘掉，而只有这个人头使得雅各布与弗拉季米尔之间有所区别，因此她意识到弗拉季米尔其实就是雅各布。弗拉季米尔却强迫莱丽接受和认可他本人就是弗拉季米尔，还将她杀死。这是戏剧的大概内容。显然，剧中的意象、人物和基本故事在现实生活中并不存在，戏剧的含蓄、象征和隐喻的具体含义的指向，也不是通常的观众所能阐释得清楚的，只能从人和存在的角度，见仁见智地大致认识到戏剧反映的是在激烈的社会竞争压力下，人所产生的躁狂症、忧郁症、妄想症、恐慌症、失眠症、精神分裂症等精神征候，以及人的异化、“身份”危机、认识危机、人际关系遭到破坏等。

第二部剧作《熟悉的面孔，混杂的情感》(Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle，1974)，故事发生在一个破旧的旅店，情节在“虚”和“实”之间转换，有一个幻觉的和一个现实的层面，表现的也是人情冷漠、人性异化的主题。住在旅店里的三对夫妇和一个男子，组成一个共同生活的群体，在过圣诞节的那天相互聊天，诉说自己的过去。不敢正视并互相隐瞒自己的内心空虚、无聊、庸常、消沉，是他们的共同特点。

谁要道破和谐的假象,指明危机的存在,谁就触犯众人,遭到排斥。旅店老板斯特凡的遭遇便是如此。他想卖掉即将破产的旅店,与他人发生矛盾,被指责是干涉个人自由而被排斥在共同生活的群体之外,于是他躺进一个巨大的冷藏柜里自杀身亡。他那冻僵的身躯,成为存在于他周围以及存在于他自身的情感冷漠的象征。甚至那个巨大的冷藏柜也可以理解为是一种象征,借以表达人际关系冷漠的现实存在。剧中还有许多对当时的联邦德国社会政治生活和社会情绪的隐喻和意象,这使得该剧也是一部只有"知情人"才能够充分理解的实验性剧作,使得施特劳斯一度被人误解为是一个近乎浪漫主义的神秘主义的剧作家。[①]

1975年后,施特劳斯一气写了六个剧本,上演场次都十分可观。新作内容虽然有了变化,贴近了日常生活,但所反映的人性异化的主题,以及以一个封闭性的场景贯穿全剧(全剧中只有一个生活场所或者一个社会环境作为剧情发生地点)的表现形式却依然如故,早在前面的两部实验性剧作中就已固定下来。人作为一个社会成员,却游离群体,落落寡合,不能相互理解与沟通,不能相互同情和倾听,人与人之间只是一个"背靠背的聚集体",只有在失落之后才能意识和体会到他人对自己的价值和意义,这就是施特劳斯第三部戏剧《重逢三部曲》(Trilogie des Wiedersehens,1976)所表现的人际关系。这是一出三幕剧。一个艺术协会展出厅里举行的画展预展,是全剧惟一的场景。在这个场景里上演的生活,就像人们在现实生活中的画展预展上可以通常看到的那样:千篇一律的固定程式,呆板、肤浅和无聊。生活的异化和人的异化,在施特劳斯剧作中已是个多次重复的主题,关键就在于对这一主题的表达方式是否能够别开生面,令人耳目一新。

《重逢三部曲》没有中心内容,没有轴心人物,无情节,无冲突,无戏剧性对白,缺乏明确的因果关系和显明的社会关联。舞台场景固定在画展预展上,出席预展的人可自由走动,为舞台表演提供了一个变化的视角和多维的空间。施特劳斯以不同的配对组合,安排了十七个人物上场,让他们构成画展预展的一个流动的部分。这些面貌不甚清晰、历史

① 《熟悉的面孔,混杂的情感》上演后获得许多好评,施特劳斯与弗兰茨·克萨威尔·克勒茨和托马斯·贝恩哈德三人一道,共同获得汉诺威戏剧奖,成为70年代联邦德国戏剧的另一位著名作家。

和文化背景都是模糊、未知的人物，在舞台上别的什么都不干，只是在预展场内来来去去，相互间偶尔作一些简短的、听不清楚的、无关紧要的零星交谈。这就是贯穿整出戏的基本表演方式。对那些已经习惯了传统戏剧的观众来说，这种表演方式应该是对他们艺术视野的一个不小的冲击。它虚化场景，将巨大的现实世界深深埋藏，只有依靠观众的想像和思考才能通达。它让出场人物在台上自由活动，交换一些似明非明的话语，让观众看到或意识到生活的模糊、无聊和孤独，看到或联想到社会人际关系的松散、冷漠和虚假，这是一种审美思维的高境界。①

施特劳斯于1978年推出的《大与小》，首演后立即获得了好评。无论是评论界的专家还是前来看戏的社会观众，都认为该剧准确地透析了人们对现代社会生活的感受、情绪和意识，艺术地表现了人们对现实生存的焦虑和恐惧，因此将它评选为代表当年优秀剧作的“当年戏剧”。《大与小》结构上由十个场次组成，场次之间没有连贯关系，每个场次是主人公为寻求稳定和爱情在旅途上奔走的每个站点。三十多岁的女画家绿蒂，丈夫另有新人与她分居，于是踏上了寻“人”的旅程。在第一场中，绿蒂独自坐在摩洛哥的一家旅馆餐厅里。在最后一场里，她待在一个内科诊所的候诊室内，一直等到整个门诊时间都过去之后，又说自己并没有什么地方感到不舒服，于是被护士赶了出来。期待，意味着生活的寂寞、空虚与不满足，作为一种普遍性的存在状况和心理状态，被强调并凸现在观众面前。

在这个寻“人”过程中，绿蒂到过国外的不少地方，到过国内的许多城市，接触过联邦德国“大与小”的不同社会阶层，既到过朋友家，也到过亲友家，还当过别人的秘书和情人，但所要找的“人”一直没有找到，实际上也不可能找到。她所寻找的，实际是对生活的希望、精神家园、人与人之间的理解与关爱。她的寻找，在一个畸形、变态、痛苦的世界里成了一种孤独无依的漂泊，一种不知该去何处的逃遁，一种胆战心惊的对生活的认识：“每一步都有可能是错误的一步。”她的这个“漂泊人生”，既具体又抽象，有着深刻的象征性，在形而上的层面上，可以说透示出

① 1989年在获毕希纳文学奖的答谢辞中，施特劳斯就将这种表现方式的审美效果，总结为“在一定的非现实的基础上深化了空虚的感受”。

强烈的苍凉意味，表明所有的人生都是一种无可奈何的漂泊人生，在现实存在的层面上，可以说是以寻找“人”为线眼，由此引出人们在当今时代的生活形态和意识，揭示当今社会人与人之间难于理解和沟通，人际关系的自然和谐遭到了破坏，人的思维、自我和生活遭受了异化侵袭，人在生存中产生危机感、孤立感和恐惧感，以及人性的幽闭和抗争——《大与小》如同施特劳斯的其他剧作一样，仿佛是在不停地变换方式和技巧，不停地表现奥多尔·W.阿多诺说过的一句话：“在错误的生存中不可能有正确的生活。”

施特劳斯在《大与小》中充分实践了自己的“考古敏感性”的艺术追求，对前人的戏剧技巧进行了深入开掘，广采博纳，大胆取舍，巧妙化合，创作出一个既传统又现代的艺术结构。在剧中的具体表现，便是既有个人的超长独白，又有激越紧凑的对白，既有语言诉说，又有哑剧动作，既有易卜生式的现实主义，又有文献性的现实主义，既有象征，又有上升到宗教情绪的感伤，还有非现实的荒诞等。剧中人物谈吐机巧，富有蕴涵，很有艺术化，语涉古今内外，常引用电影、报刊、流行歌曲、诗歌、《圣经》中的词语。剧情场面也在有机地拓展着戏剧的内涵与外延。如在“大与小”一场中，绿蒂拜访一位当年女友。这位女友自始自终一直未在台上露面，只是通过安装在楼下门洞上的对讲机，与当年的知心好友进行了谈话——媒体技术时代人际交流的方式与关系的异化，被含蓄而又直观地表现出来。

施特劳斯戏剧真实地反映出人们在当前社会中的生存感觉和生活情绪，在表现艺术上构思独到、新颖别致，虽然淡化情节、结构松散、没有戏剧性冲突，但还是吸引了观众，而且有的还被拍成了电影，产生更大的影响。他的《重逢三部曲》与《大与小》被许多人视为是 70 年代联邦德国戏剧的代表，他本人也被人称为是联邦德国文学的“巨大希望”，是“剧坛上空的一颗新星”，这些表明施特劳斯确有理由在联邦德国当今戏剧史上获得一个突出的地位。当然，施特劳斯也是一个比较容易引起争议和受到批评的作家；有人对他的创作就有非议，批评他非理性，反启蒙，对语言文体运用不当。

五　克勒茨的“大众剧”

与博托·施特劳斯和托马斯·贝恩哈德一同获得汉诺威戏剧奖的弗兰茨·克萨威尔·克勒茨，在70年代的联邦德国剧坛上也无可争议地占有一个显著位置，常被人们与施特劳斯相提并论，被视为70年代联邦德国戏剧的重要代表。

进入70年代，克勒茨将在60年代开始的“大众剧”创作继续下去，热忱始终如一，投入有增无减，仅在1972年一年内，就有《白云岩石城临茨》(Dolomitenstadt Lienz)、《点歌音乐会》(Wunschkonzert)、《整体利益》(Globales Interesse)、《亲爱的弗里茨》(Lieber Fritz)、《鬼道》(Geisterbahn)等剧作发表。接下来又一部接一部地不断拿出新作，先后推出了《阿根斯·贝尔瑙尔》(Agens Bernauer, 1973)、《来自远方的衷心问候》(Herzliche Grüße aus Grado, 1973)、《玛利亚·马格达勒纳》(Maria Magdalena, 1973)、《男人事情/女人们》(Männersache/Weiberleut, 1973)、《慕尼黑的孩子们》(Münchener Kindl, 1973)、《远景》(Weitere Aussichten, 1974)、《星空金币》(Sterntaler, 1974)、《家园》(Heimat, 1975)、《走向幸福》(Reise ins Glück, 1975)、《巢穴》(Das Nest, 1975)、《麦耶尔其人》(Mensch Meier, 1976)、《宪法之敌》(Verfassungsfeinde, 1976)、《一个男人一本字典》(Ein Mann ein Wörterbuch, 1978)、《强健的马科斯》(Der stramme Max, 1978)、《非鱼非肉》(Nicht Fisch nicht Fleisch, 1981)等一系列戏剧。对克勒茨表现出来的创作热情、执著和辛勤，观众也投桃报李，对他的作品从不冷落，使他在70年代中期就成为剧本上演场次最多的联邦德国剧作家，上演率甚至远在博托·施特劳斯作品之上。

克勒茨获得如此成就的原因，一是他的戏剧取材于当前社会一般人的日常生活，表现了观众身边的俗人俗事，对观众产生了亲和力；二是他的戏剧连接时代的脉搏，在内容上反映了联邦德国社会的沉重与希望，分析了生活矛盾产生的社会原因，展现了人的思想意识与觉悟变化；三是在手法上擅长抓准细节加以生动再现，采用了通俗朴实、贴近生活的表现方式，使用了让观众感到亲切的方言俚语，塑造出具有质感的人物形象，善于把充满诙谐幽默的趣味性与适当的思想性结合在一起。

克勒茨70年代的作品继续保持了平民意识、社会关怀和现实批判

立场，继续批评社会弊端，讥诮人性缺憾，揭示生活中的丑陋，因此又被称做“社会剧”或“社会问题剧”，但与作家60年代的早期剧作相比，在艺术形式和关注视角上都有了一定的变化。在《点歌音乐会》、《远景》和《走向幸福》中，出场人物各是一位年龄不同的妇女，通过独白和表演，述说和传达着生活的忧虑与苦恼。在《星空金币》中，剧中人物不再是社会地位最为低下的底层平民，而是城市人家，属于有着一定生活水平的一般社会阶层，所表现的社会生活画面也更为宽阔。在《上奥地利》(Oberösterreich)、《麦耶尔其人》和《巢穴》这个戏剧三部曲里，所表现的是工人家庭的生活。在《整体利益》里，一个养老金领取人因为政府要修建地铁而失去了住房，他的命运反映了这样的社会问题：政府当局以“整体利益”为由拆除居民的住房，却不保障他们的合法权益，总之克勒茨的戏剧不再是将社会矛盾的体现局限在普通人的家庭内部，而是展示社会普通人与社会体制之间的冲突，所涉及的社会政治关系也就更为复杂。

克勒茨的戏剧还有一些较大的变化，一是克勒茨开始放弃迄今的剧中一直在采用的“同情剧”的结构，认为激起观众悲悯的剧情结局，与所要追求的思想启蒙的目的不相符合；二是对布莱希特戏剧认识发生了转变，开始借鉴布莱希特戏剧技巧，在剧中运用辩证手法揭示导致生活困境现象产生的社会背景与原因；三是在剧中开始加入一些从单纯的剧情发展来看并无必要的场景、环节和内容，目的是帮助观众去对戏剧表现事件的社会关联作分析与思考。如在布莱希特“叙事剧”色彩很浓的《白云岩石城临茨》中，克勒茨采用一个双重结构，让剧中人物离开剧情，跳出情节，面向观众用歌声评论他们的所作所为与社会生活背景，向观众传达的对社会的认识，实际是超越了他们自己的认识能力。

如果说克勒茨的早期戏剧，只是注重揭示和暴露社会底层的平民艰难的生活状况，那么他现在的作品，则开始有意识地表现潜在的对社会的抗拒力量，开始有意识地展示人生的前景：人们可以通过自己的社会活动(比如加入工会组织)，通过自己的抗争从生活的困境中突围，获得精神上的自我解放，改变自己的生存状况。这是克勒茨70年代的戏剧所蕴涵的更深层次的社会意义。他在1972年参加了德国共产党，追求一个明确的政治目标，他的戏剧的变化与他的思想意识的变化，可以

说不无一定的内在关系；不过也没有任何理由认为克勒茨参加德国共产党后的剧作，就是党派政治文学。

1971年首演的《上奥地利》，是克勒茨戏剧的代表作。这是一部三幕剧，结局时没有命运的悲剧发生，即没有激起观众的同情感，而是将观众有可能产生的同情感转变为理性的思索。剧中的主人公是一对年轻夫妇，男的是货车司机，女的是售货员，属于社会普通人。他们之间的对话，让人们知道他们的生活愿望（去维也纳旅游，上德国最高的山峰游览），同时表明他们的思想深受社会上的消费之风的影响。妻子不期怀孕，使得这对夫妇失去了往日的正常的生活。妻子怀了孩子十分高兴，做丈夫的却认为自己在经济上没有能力抚养孩子，因此要求妻子打胎。夫妻意见不合，家庭气氛变得紧张。苦恼的丈夫开始酗酒，因为酒后驾车被没收了驾驶证，家庭生活中的危机在进一步加剧。不过，当戏剧进行到最后一幕时，作家却将笔锋陡然一转，让传统的悲剧母题演变成一个包孕着人性力量的对未来充满了希望的结局。这个结局，被一些批评家批评说，克勒茨精心铺就在人物面前的巨大悖论，最终被他自己的温情消解，显现出他对现实矛盾的一种调和的态度。通过刻意设置的剧情与对白，《上奥地利》向观众揭示了这样一个问题：消费社会通过广告和大众传媒对物质欲望的刺激，致使人们浮躁不安，情绪多变，怀揣梦想，被欲望裹挟而自我遭到异化。剧作最后又让观众认识到，对于现实生活与被刺激起来的物质愿望之间的背离，根本没有必要产生自卑感。

克勒茨的戏剧，表明作家是一个观察和描绘具体而生动的人的大师。尽管克勒茨的戏剧比较注重外在矛盾的描写，所描绘的生活细节写实性较强，但他要的是现实主义而不是自然主义，这是克勒茨在70年代对自己戏剧创作的艺术态度的选择和审美形式的要求。当然审美方式无论如何都只是作为一种进入世界和把握世界的方式。克勒茨给自己确立的风格定位，是不刻意追求外在的准确、真实和细腻，而是要着意经营反映时代和社会生活真相的内容。克勒茨认为一个剧作家，有义务当一个记录社会上的“痛苦者、流泪者、潦倒者、被遗忘者的命运的书记员”，把反映这些处于社会边缘的底层人物或者平民百姓的艰难困顿当做自己的使命，当做一条凌驾于审美形式之上的更为基本的原则。这个使命感和原则性，决定了克勒茨众多戏剧的基本结构与内容，也导致

了一些批评家批评他的作品审美品位低浅，结构雷同，主题重复，只是在一个思想框架内不断地进行着复制和翻版。此外，克勒茨的一些作品因其一定的社会政治思想内涵，还被有些批评家认定是“社会主义现实主义”的剧作。而在一段时期内，克勒茨的确也可以说是从支持社会主义运动的角度，来思考和审视艺术创作的目的与意义，如反映阶级之间对立的《慕尼黑的孩子们》，便是如此。1976年，作为德国共产党的代表人选参加联邦德国议会议员竞选的克勒茨，还曾明确表示自己的世界观，他说，“只有社会主义才能给全世界人类的下一个百年以庄严的前景”；他在此期间的作品，未必就没有受到这个理想光环的照耀。

到了70年代末，克勒茨又开始以积极的态度评价自己60年代的早期戏剧，对自己70年代的作品艺术风格上没有变化而表示不满：“我摆脱不了现实主义风格，缺乏哪怕是任何形式的新的审美意识，总是要回到从来就有着一种自然主义倾向的——厨房、煤气灶——现实主义的视角上来。”为获得新的艺术风貌，克勒茨宣布要搁笔一段时间，宣布对于今后的创作，打算走一条介于再现式戏剧与布莱希特“叙事剧”之间的中间道路。这种对自己剧作审美形式的自我批评，从一定的角度看，也是作家自己的世界观在发生一定变化的先兆。[①]

六 其他作家的剧作

70年代联邦德国剧坛推出的戏剧，数量上不比60年代的少。这就意味着有一批联邦德国作家或者周边德语国家的作家，在用新作支撑着戏剧的大厦，丰富着戏剧的舞台。实际上，除了托马斯·贝恩哈德、博

---

① 1980年克勒茨退出了德国共产党。1981年推出的剧作《非鱼非肉》，表现社会上的失业和竞争，带有一定的超现实主义技巧，但并未完全告别以前的艺术风貌，观众能够迅速落入现实氛围之中。1984年，克勒茨发表了《联邦德国的恐惧与希望》(Furcht und Hoffnung der BRD)，以具有直喻性意义的道具和十五个场次反复地强调主题，反映联邦德国社会所存在的矛盾与希望(更多的是矛盾，很少有希望)。这些场次的上下顺序可以相互交换，场与场之间是由联邦德国的失业问题作内在连接，人们很容易看出整出戏剧在结构上是对布莱希特《第三帝国的恐惧与贫困》的模仿。克勒茨在80年代还开始创作小说，发表了《月光雇工》(Der Mondscheinknecht，1982)和《月光雇工续集》(Der Mondscheinknecht. Fortsetzung，1983)。

托·施特劳斯和弗兰茨·克萨威尔·克勒茨的剧作外,还有其他一些作家的剧作,如迪特·福尔特(Dieter Forte,1935—)的《马丁·路德和托马斯·闵采尔》(Martin Luther und Thomas Müntzer oder Die Einführung der Buchhaltung,1971)、《让·亨利·迪南》(Jean Henry Dunant oder Die Einführung der Zivilisation,1978)和《卡斯帕·豪泽尔之死》(Kaspar Hausers Tod,1979),汤克勒德·多尔斯特的《冰河纪》(Eiszeit,1973)和《龚古尔》(Goncourt oder Die Abschaffung des Todes,1977),博托·基尔希霍夫(Bodo Kirchhoff,1948—)的《那孩子》(Das Kind oder Die Vernichtung von Neuseeland,1978)、《健美操》(Body—Building,1979)和《继续到精疲力竭的边缘》(An den Rand der Erschöpfung, weiter,1980),托马斯·布拉施(Thomas Brasch,1932—)的《洛特尔》(Rotter,1977)和《亲爱的格奥尔格》(Lieber Georg,1980),彼得·格赖纳(Peter Greiner,1939—)的《基茨》(Kitz,1974)和《几乎是一个无产者》(Fast ein Prolet,1978),格林德·赖因哈斯根(Gerlind Reinshagen,1926—)的《幸运儿》(Sonntagskinder,1976)和《春节》(Frühlingsfest,1980),赫伯特·阿赫特恩布施(Herbert Achternbusch,1938—)的《艾拉》(Ella,1978)和《苏荏》(Susn,1979),马克斯·弗里施的《三幅舞台画》(Triptychon,1978),恩斯特·严德尔(Ernst Jandl,1925—)的《来自异乡》(Aus der Fremde,1979)等,这些剧作在社会上也产生了一定的影响。

这些作家的剧作,再次表明了70年代联邦德国戏剧的一些普遍性的特征。这就是与60年代产生重大社会影响的戏剧相比,显得低迷、消沉,没有广阔的历史时空,局限在个人的生活范围;没有深刻的理性思辨,显得意识灰暗,蒙上一层哈姆雷特情绪;没有不灭的生命之光,只有疾病、死亡、扭曲、疯狂、沉沦、毁灭在唱主角;没有社会叛逆和反抗精神,只有颓废、悲哀、绝望的暴力发泄和自杀;从艺术的表现形式上看,也是追求极度个性化的审美构造和实验兴趣。

格林德·赖因哈斯根的《幸运儿》、《春节》和后来推出的《跳舞吧,玛利》(Tanz, Marie,1986),共同构成了一个表现德国问题的"德国三部曲",用超现实的技巧处理纳粹德国历史,将想像与真实、内心世界与外部世界、不同层面的语言交错一起。赫伯特·阿赫特恩布施的《艾拉》和《苏荏》是妇女问题戏剧的代表作,以追求震惊效果和震撼人心的方式

反映妇女遭受的压迫和痛苦。奥地利作家恩斯特·严德尔的《来自异乡》是一出“语言剧”。一个50岁出头的作家，在一个晚上同一个作家，并且也是50岁出头的女友，以及另外一个年轻一些的职业不详的知识分子碰面，便是演出的全部情节和内容。戏剧述说作家日常生活中的消沉的一天，传达了对人生的孤独、冷漠、异化、空虚的感受。剧作的艺术形式是实验性的，用三行诗的风格写成，偶尔有押韵，韵脚上下串联，人物之间的对白用的是第三人称加上虚拟式的语气，比如，不是用日常生活语言直接问对方“你还想吃点儿什么吗”，而是耐人寻味地变换成“是否他/还会可能/想再吃点儿什么”，这样的语言结构，一方面是注重每一个细枝末节，注重将人物的心理、思想、感觉的起伏与转折惟妙惟肖地表演出来，激发观众情感；另一方面给剧情带来一种非常冷静、机械、客观的感觉效果。两者一张一弛，既相悖又配合，由此产生审美张力，调动观众思维，《来自异乡》上演后被评为1980年的“当年戏剧”。

瑞士作家马克斯·弗里施献给观众的最后一个剧作《三幅舞台画》，形式上也有突出于剧情之处。剧作表现的是死亡、爱情、亡灵、情感的痛苦，反映的是对社会、人生的一种极为低沉的生活情绪、体悟和感受：死亡是“一个缓慢的现象”，是一个终极的确定，是一个最终的不变更性。死亡意味着不再有生活中的希望、期待和理想，不过亡灵也不再有生活中的担忧和恐惧。假如生活中只有生存，没有死亡，定会让人无法忍受。在表现形式上，弗里施在剧中采用了没有明确空间概念，梦幻性与现实性交织的表现手法。“三幅舞台画”是构造整出戏剧的三幕结构。“第一幅画”即第一幕剧中，有来宾前来吊唁死者，可以看见死者的魂魄分明坐在来宾中间，他的遗孀与他在进行对话式的独白。“第二幅画”剧情发生在通往冥界地府的界河旁，有神秘气氛笼罩，亡灵们回忆着他们庸碌的一生，不无悲戚和感伤。“第三幅画”舞台背景与“第一幅画”相似，一个年轻人坐在长椅上，仿佛在与死去的女友进行对话式的独白，亦真亦幻，观众犹如置身于一个寓言世界。

真可谓“人生如戏，戏如人生”。汤克勒德·多尔斯特的戏剧，也给人一种真真假假、假假真真难以评说的感觉。这位作家，是70年代联邦德

国除了贝恩哈德、施特劳斯和克勒茨之外的又一个重要的剧作家,[①]其戏剧观,注重故事内容与情节展开,剧作因此采用"开放的形式",常常更换表现手法,从不同的戏剧思潮中汲取元素,还插入电影画外音、歌曲、传单式的文字和口号等,但他否认他的剧作与"文献剧"有联系。如60年代末学生运动高潮时上演的《托勒》(Toller,1968),本是多尔斯特戏剧的代表作,众多的评论都指出这是一部"文献剧",但是作家却对导演在将这出剧搬上舞台时将其处理成当时风行的"文献剧"表示十分不满,并批评说:"这出剧并非像'文献剧'所追求的那样,是要将一个历史事件复制再现,而是要展示(人的)态度,这在今天对于我们比历史上的事件更有触动。"

《托勒》一剧,是根据德国20世纪20年代著名的表现主义剧作家恩斯特·托勒(Ernst Toller,1893—1939)的回忆录《青年时代在德国》(Eine Jugend in Deutschland)改编而成,表现的是托勒在1919年领导巴伐利亚工人在当地建立了一个苏维埃共和国,因反对使用暴力对付反动势力而招致革命失败的那段历史。多尔斯特在托勒这个人物身上,展示了在社会革命潮流中知识分子对待革命运动和革命方式充满幻想的心态和行为。

同样,1973年发表并上演的《冰河纪》,也是根据1920年获得诺贝尔文学奖的挪威作家哈姆生(Knut Hamsun,1895—1952)发表的日记《在受监视的路上》(Auf überwachenen Pfaden)改编而成,表现的也是在政治环境中艺术家、知识分子的"态度"问题,从一定层面上看可以视为对《托勒》主题的继续。二战期间,哈姆生曾经对希特勒军队进占挪威表示欢迎,也曾帮助过受纳粹迫害的人士逃脱虎口,战后被判叛国罪,监

---

① 多尔斯特当年上大学时学了日耳曼学、戏剧理论和艺术史,毕业后担任过出版社的编辑,曾在慕尼黑创办了一个木偶剧团,同时常为剧院干些事情,是巴伐利亚美学艺术学院、达姆斯塔特德意志语言与艺术科学院、国际笔会联邦德国中心等文化机构的成员,所搞的文学创作和戏剧创作获得过许多奖项,1990年还获得了毕希纳文学奖。在60年代创作的著名戏剧有《城墙边的大谩骂》(Große Schmährede an der Stadtmauer,1962)、《伦敦法官》(Der Richter von London,1966)和《拇指压着对手眼睛,膝头顶着对手胸膛》(Dem Gegener den Daumen aufs Auge und das Knie die Brust,1969),他的剧作常被搬上舞台,并被译成多种外文。

管在一个养老院里，由一名当年的集中营囚犯、一名记者和一个心理学家组成的调查委员会对他的责任能力进行调查。这位老作家曾被奉为挪威民族的代表，却投靠希特勒，现在又宣称对罪行一无所知，他是一个让一切从政治因素的角度进行解释的企图都显得毫无意义的、让人委实琢磨不透的人物。这个人物"让我困惑，这个困惑我也想转达给观众"，多尔斯特如是表白自己对这出剧的构思的出发点，他这样说显然是不愿意让人对他的戏剧从社会、政治的角度进行阐释和评说。

1977 年首演的《龚古尔》，则是根据埃德蒙·德·龚古尔(Edmond de Goncourt，1822—1896）在 1871 年法国巴黎公社期间写下的笔记改编的。多尔斯特在剧中又一次提出了作家、文学、政治之间的关系，以及知识分子、艺术家对待社会政治革命浪潮的"态度"问题。《龚古尔》的内容结构也可以说是对《托勒》的一个重复，对资产阶级知识分子对待革命的"态度"的批评(资产阶级知识分子对待革命事件的态度，是一种在一旁偷看而自行感到满足的"窥视者态度")，与布莱希特在《公社的日子》里提出的批评一致。在多尔斯特的剧中，只有一个女艺术家对待社会革命的态度例外。这位艺术家将她的剧院改成了战地医院，看着人们在流血死亡，决定愤然告别艺术："我从此再不登上舞台，再不表演一个角色。"

雄心勃勃的多尔斯特，还计划创作一个戏剧、小说、电视剧三位一体的系列(计划中有七八部作品)，内容描述德国的家庭故事，时间从 20 世纪的 20 年代一直到 70 年代。其中的两部戏剧《在基姆勃拉措山上》(Auf dem Chimborazo，1975)和《别墅》(Die Villa，1979)，一个故事发生东、西德边境旁的小镇，一个发生在战后年代苏联占领区。虽然背景清晰，历史时空确切，但有较强的隐喻意义，给读者和观众带来想像的空间。人们对这两部戏剧可从多个角度观看和阐释，比如既可认为它们表现的是德国市民阶层家庭内部的心理矛盾和冲突，又可认为它们是对德国历史遗留问题的审视，还可从中感受出处于历史与现今夹缝之中的生存困境与焦灼。从艺术的形式上看，两出剧都比较追求传统的审美方式，远远谈不上是对戏剧艺术的一个推陈出新。

或许多尔斯特自己也认识到自己的戏剧缺少艺术探求，技巧运用也不充分，于是在 80 年代初推出了一部有九十七场，演出时间至少长

达八个小时(如不作删除,完全按剧本原作排演,则有可能要演十五个小时)的大剧《墨林》(Merlin oder Das wüeste Land,1981)。此剧意象纷呈,扑朔迷离,人物众多,情节曲折,语言丰富,手法多样,既确实又模糊,将童话、神话、传说,以及巫师、骑士、中世纪的亚瑟王及其儿子等糅合在一起,把古代史作为人类灾难演示出来,表现了人生的沉重、忧患、惊恐和不安。

第十四节 女作家的小说

一 女性文学潮流

60年代的社会"政治化"活动浪潮,在所造就的联邦德国人之整体思想解放中,还有一个就性别群体而言的特殊性,这就是激发和强化了联邦德国女性的自我觉悟与意识。国内的"政治化"浪潮,以及60年代在美国出现的妇女解放运动席卷了整个西方社会,掀起了世界妇女运动"第二次浪潮",推动和促进了联邦德国女性的自我精神的解放,以法国西蒙娜·波伏瓦(Simone de Beauvoir)等人为代表的女权主义,也影响和刺激了联邦德国女性的自我思想与情感。在这些内部条件和外部条件的作用下,还在60年代"政治化"活动期间,经过社会政治活动的洗礼,一代联邦德国妇女认识到"靠和平的方式不可能赢得和平,妇女的解放必须自己拿起武器,与传统的价值观念和道德准则进行抗争"。[①]在"议院外反对派"组织内部,妇女团体的代表指出,长期以来由男权社会确定的价值体系、行为规范以及对女性的定位要求和性别歧视,在人们的头脑中已经根深蒂固,即使是在社会运动组织中也都没有任何改变,因此她们有意识地推行一条性别路线,与男性中心分庭抗礼,导致组织内部出现二元对立。

70年代初在联邦德国爆发的妇女斗争运动,以要求自主决定生育权为契机,反对男性中心主义压迫,发出妇女解放的呼声,同时也表明

① 参见《当代德语妇女文学主题初探》,黄克琴著,载《四川外语学院学报》,1993年第2期,第28页。

了妇女自我意识的觉悟和强大的力量，[1]给妇女解放运动注入了新的活力，使人们的关注焦点，由关注“第三世界”被压迫民族的独立解放，转为关注妇女的社会、政治、经济和文化地位的问题。妇女问题深入人心，不仅是政治学、社会学家的重要关注对象，也是文学创作者们普遍追问的话题。[2]到了 70 年代中期，许多女作家大量涌现，以一种集团的姿态登上长期被男性作家垄断的文坛，以一种当仁不让的姿态抢占一直被男性占据的文苑，一股强大的女性文学潮流，在联邦德国文学中涌现。

联邦德国女作家在这个时期发表的许多作品，激发了文学界探索的热情，引起了社会热烈的反响，其中有卡琳·斯特鲁克的《阶级爱》、《母亲》(Die Mutter, 1975)、《爱》(Lieben, 1977) 和《分手》(Trennung, 1978)，加布里艾莱·沃曼(Gabriele Wohmann, 1932—)的《小葆琳独自在家》(Paulinchen war allein zu Haus, 1974)、《美丽的禁猎区》(Schönes Gehege, 1975)和《巴登魏勒的初秋》(Frühherbst in Badenweiler, 1978)，埃尔弗里德·耶利内克 (Elfried Jelinek, 1946—) 的《女情人们》(Die Liebhaberinnen, 1975)，玛戈特·施罗德(Margot Schroeder, 1937—)的《不让须眉》(Ich stehe meine Frau, 1975)，魏蕾娜·斯苔芬(Verena Stefan, 1947—) 的《蜕皮》(Häutungen –Autobiographische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen, 1975)，克丽斯塔·莱尼希(Christa Reinig, 1926—) 的《去势》(Entmannung.Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen, 1976)、《狼与寡妇》(Der Wolf und die Witwen, 1980)和《永久性学校》(Die ewige Schule, 1982)，伊丽莎白·普莱森的《向贵族通报》，玛丽安娜·赫尔佐格 (Marianne Herzog, 1939—) 的《勉强糊口》(Von der Hand in den Mund. Frauen im Akkord, 1976)，巴巴拉·弗里施穆特(Barbara Frischmuth, 1941—)的《索菲·西尔伯的神秘》(Die Mystifikation der Sophie Silber, 1976)、《阿密》(Amy oder die Metamorphosen,

① “法兰克福学派”的赫伯特·马尔库斯1974年曾这样总结说，70年代联邦德国的妇女运动，是60年代后期的社会政治运动过去之后，在联邦德国出现的“或许是最为重要的和在势头上最为激进的政治运动”。

② 如君特·格拉斯70年代后期发表的长篇小说《鲽鱼》(Der Butt, 1977)，让那条代表男性权力支持者的鲽鱼在女性法庭上受审，从一个特别的角度表示了对女性争取独立解放运动的声援。

1978）和《凯和对模特的爱》(Kai und die Liebe zu den Modellen, 1979)，布里姬特·施魏格(Brigitte Schwaiger, 1949—)的《盐是如何来到大海的》(Wie kommt das Salz ins Meer? 1977)，安格莉卡·梅西特尔(Angelika Mechtel, 1943—）的《玻璃质天堂》(Das gläserne Paradies, 1973)、《我们贫穷，我们富有》(Wir sind arm, wir sind reich, 1977)和《世界的另一半》(Die andere Hälfte der Welt oder Frühstücksgespräche mit Paula, 1980)，尤塔·亨利希(Jutta Heinrich, 1940—)的《思维的性别》(Das Geschlecht der Gedanken, 1977)，卡琳·比德森（Karin Petersen, 1950—)的《好年景》(Das fette Jahr, 1978)，英格博格·德莱维茨(Ingeborg Drewitz, 1923—1986）的《昨日今天——百年沧桑再现》(Gestern war heute. Hundert Jahre Gegenwart, 1978)、《十月的光线》(Oktoberlicht oder Ein Tag im Herbst, 1981）和《易北河上的冰》(Eis auf der Elbe, 1982)，巴巴拉·布龙宁（Barbara Bronnen, 1938—）的《女儿》(Die Tochter, 1980)，赫尔迦·玛丽娅·诺瓦克(Helga Maria Novak, 1935—)的《冰神》(Die Eisheiligen, 1980)，布里吉特·柯洛瑙尔(Brigitte Kronauer, 1940—）的《丽塔·明斯特》(Rita Münster, 1982)，吉塞拉·埃尔斯勒(Gisela Elsner, 1937—1992)的《边缘》(Abseits, 1982)，卡洛琳娜·穆尔(Caroline Muhr)的《女友》(Freundinnen, 1974)，伊莉莎白·阿尔贝尔森(Elisabeth Albertsen）的《第三位》(Das Dritte, 1977)，斯芬德·梅里安(Svende Merian）的《童话王子之死》(Der Tod des Märchenprinzen, 1980)。[①]

这些在70年代受到妇女解放运动的强烈推动而迅猛出现的联邦德国女性文学代表作，在这个十年的联邦德国文学发展潮流中处于一个与众不同的特殊位置，是沿着新时期妇女运动的理论和实践，循着争取妇女自由和解放的时代脉络，将妇女运动中提出和讨论的问题演绎

① 配合着这股女性文学潮流出现的，有对德国近当代史上出现的女性政治家、革命家(蔡特金、布劳恩、卢森堡等人)的重新认识和推崇，有对被人一贯忽视的历史上女性文学作品的重新挖掘和整理，有对女性文学史的建立以及对女性美学体系的研究，还有专门出版以及销售女性文学作品的出版社与书店成立；由于这些出版社和书店的成就突出，又吸引了其他出版社和书店也纷纷投石问路，加入对女性文学图书的开发和发行。

成文学内容，是在女性主义文化情景下或者说是在女权主义思潮背景下的以自觉的女性意识为指导的文学创作。创作者们以明确的女性身份进入写作，以女性自身的敏感性和价值标准作为基准点，常常从自身的经历、体验、感受和认识出发，常将自己喜、怒、哀、乐、欲、爱的女性经验甚至是复杂的心理以及隐私诉诸笔端，竭力发现女性自我、寻求女性自我、表现女性自我，真实、坦率、生动地向读者展示一个新异而陌生的世界，将女性的悲苦、困惑、自信、自恋、性别意识、身份焦虑等，不加掩饰地暴露出来。

彻底脱离传统叙事中的母亲角色和女性形象，以醒目的姿态表明女性主义态度，强调女性中心写作立场，强烈批判男性权力文化，执著地建构女性话语，热切地呼唤女性主体觉悟，激昂地鼓励女性自我救赎，是这些女性文学代表作的共同追求。反抗男权社会中的女性地位，颠覆传统文化下的女性角色，反叛男人中心的伦理道德，以洒脱无羁的性别要求解构男性文化价值结构，是它们的一致性标记和重要特征。摒弃煽情，充满挑战，促进对女性角色的重新体认，促进对女性精神的重新阅读，促进对女性血肉的重新构造，促进对女性符号的重新打造，是它们的共同思想意向和题旨特点。这也就带出了这里所说的 70 年代联邦德国女性文学的概念之外延与内涵：它是由女性作家以自觉的女性身份为写作主体，以女性为阅读对象，以对男权社会的抗争为姿态，以解构男权文化秩序为写作目标，表达女性身份、女性经验、女性情感、女性生命、女性存在、女性命运、女性追求的文学。

70 年代的联邦德国女性文学，也可以说是一个与社会上的“新主体性”文学潮流一脉相承的文学现象，反映了社会“倾向性转折”后关注自身的意识萌发和观照自我的内心诉求。不过，由于女性写作有着自己的目标追求和理想信念，女性话语有着自己的不同于其他社会文学的特殊之处，女性作家有着充分的性别意识，她们与男权文化格格不入，可以说 70 年代的联邦德国女性文学是一道独特的风景。同时，如同在妇女解放运动内部存在着这样那样的不同派别，在女性文学内部也呈现着这样那样纷杂的“女性风格”和艺术形态，这本身也是一道言说不尽的景观。作者们有的在解构方法上进行自我革命，有的在进入多种样式交叉的边缘地带，有的把写作推向一个格外险峻的区域，有的从视角上

转换焦距，有的采用荒诞、放任、直露、夸张的手法，有的在努力打造一种崭新的“女性语言”，有的以“个人化”的写作、“私人性”的体验，与现代主义、先锋主义、经验主义融合在一起，为人们提供了从作品结构到语言处理，从写作风格到表现手法都形态各异、色彩斑斓、不拘一格、纷繁错杂的多种文本。①

二　女性叙事文学一瞥

没有妇女解放运动，就没有女性文学的汹涌潮流。在营建女性文学的主力作家中，为妇女运动慷慨挥毫的卡琳·斯特鲁克，一出手，就在70年代联邦德国女性文学中获得一个出众的地位。其处女作《阶级爱》的创作视角，既面向外部世界，关注社会生活，又将深情目光投向女性“自我”，因此被视为是一部新时期女性文学的发轫之作。小说中，作者依据自己的生活经历，描写一名年轻女性在一个三角关系中的情感体验，描写这位女性作为一个来自普通工人家庭的大学生所受到的歧视，从追求爱情和社会平等的角度反映女性的社会处境，探究女性的命运，抒写女性的要求，反对男性中心地位，提出要在社会生活的一切领域中争取妇女解放以及平等权力的主题。

《阶级爱》获得巨大成功后，②斯特鲁克继续以文学关注女性自身，关注性别关系，关注女性的社会地位与共同利益。在《母亲》中，她描述一位泯灭了自我意识和失去了自我价值感的母亲，她生活中的最大愿望就是做一个能够充分体现母性的母亲，作者以这个母亲的形象来概括男权价值体系下所有母亲的命运。小说显示了斯特鲁克对女性反抗与解放的思考，认为社会的不合理和许多问题，均来自对妇女“母性”的歧视，因此主张回归女性自然，甚至不惜以偏概全，以生和死的概念构造出一种“母性”符号与神话，解构男权中心观念和提高女性文化心理

① 女性文学所表现出来的格外女性意识化的写作姿态和气度，在文学界和社会上获得了褒贬不一的反应，一方面被一些内心潜藏着男权思想的批评家们，认定是一种颐指气使的“横蛮”；一方面则被一些时时在希冀变异和突破的评论家们予以积极评价，被认为是最富有创新精神的文学发展态势。

② 这部小说初版十年后再版时仍然销售了二十多万册。

素质，让女性知道：生命是死亡的附庸。死亡既意味着告别世界，同时也意味着生命的再生。女性是人类的生育者，在这层意义上是人类的母亲，比男人更接近死亡，更接近神秘，因而也比男人更为优越。斯特鲁克设想以一种原始、自然的远古母系社会的"母性"关系来作为社会生活秩序的核心结构，强调女性创造生命的重要性："母亲没有主宰社会，却又是在看不见的无声处控制着社会。要理直气壮地提出母系社会的形式，提出新的母权时代已经到来。"

在下一部《爱》中，在妇女解放问题与道路的探寻上，斯特鲁克继续思索和强调母性的意义与作用，小说描写一个名叫绿蒂的助产士，经历了结婚、堕胎、同性恋后，结识了失业、吸毒和性生活放纵的十九岁的棱茨，既成了他的情人，又给予他母亲般的关爱。女性的情感、困惑、性爱欲求被表现出来。自然母性成为社会立场，用贴骨贴肉的躯体感重建女性主体意识的思维体现其中，在一定程度上消解了文本所蕴涵的对女性命运和生存焦虑的深层关怀。在第三部作品《分手》中，斯特鲁克在女性立场和写作视角上又出现了变化，让一直阅读她的读者感到了几分意外。这部《分手》，从一定角度上看是部描写吸毒人群的小说。主人公安娜·维尔德姆特是个作家，深入联邦德国某大城市的吸毒人群，近距离地观察、了解他们的生活，同时自己也陷入了本想认识和控制的吸毒危险之中。安娜通情达理，善解人意，有众多的异性追求者围绕在她的身边。她不断地爱上比她年轻十来岁的男人，对他们不仅温柔体贴，亲切多情，怨而不怒，甚至还有些逆来顺受，宽宥他们的背叛。她对生活的希望，是能在一个长久的稳定的男女关系中，体验和感受到生活的安宁、温馨与幸福。斯特鲁克这样表现女性，或许是为了让男性感到羞愧，学会把女性当做值得尊敬的异类。但她在小说中对女性身份和角色的描写，则让其他女权主义者感到难以理解和接受，遭到她们严厉的指责和抨击。

女性文学既是妇女斗争运动的一个部分，女性写作也是女性作家面对现实、思考人生、追求解放的一种内在需求。在男性社会中，女性长期以来对自身的要求、欲望、幻想和冲动都无法表达和无处表达，只能封闭、压抑、异化和沉默。要寻回真正的女性，首先就要夺回在"性"上的发言权。显得少了一些理性精神过滤的"私人性"、"隐私性"、"自己的故

事”、身体、知识、想像于是进入女性写作中心，成为用来对男性中心进行挑战和批判的武器。出生在瑞士伯尔尼的薇蕾娜·斯苔芬，1968 年移居到联邦德国的西柏林，积极参加 1972 年成立的一个名叫“面包、玫瑰”的柏林妇女运动组织的社会活动，从 1973 年起在柏林自由大学攻读社会学。她从个人的经历和体验出发关注妇女解放问题，发表了小说《蜕皮》，描写隐秘、鲜活的同性体验。这部小说在一定程度上使得人们可以说“女性主义”文学，是以否定男性的存在为前提，因此一问世就引起了社会的反响，从 1975 年到 1977 年就已经再版了十次，成为联邦德国妇女解放运动中的一部家喻户晓的女性文学著作。

“我本人就是我生活中的那个人”，这部取材于作家自己生活经历的小说，可视为高扬女性主义、摆脱男性社会的小说。主观感受浓烈的叙述人，认识到社会对女性的压迫和歧视很深，而且无所不在，男性总是在统治着女性，女性总是处于一种被动的、低男人一等的从属地位，不仅在社会上和社会生活中，而且在“左派”团体里，女性都受到男性成员的压制和冷漠，因此她认为在异性世界里不可能有真正的女性“自我”，于是转向纯女性的世界。从与几个男人的关系中追求自我和解放不成，到有意识地与男友发生争论而迈出寻求自我价值的“蜕皮”的第一步；从参加妇女组织从事妇女运动的社会工作，到与男伴脱离同居关系而与几位妇女搬进一套住宅共同生活；从对两性生活愿望的抑制，到向其他女性表示同性恋倾慕；从对女性身体、欲望、性意识作公开、坦率的表白，到对同性恋的性行为、性体验和欢愉感进行心理性的探索和美化，《蜕皮》告诉读者：妇女完全可以摆脱男性权力体系和传统的男女生活关系，成为一个独立、和谐、充满生活乐趣的社会中的一员；女性同性恋是听从自身的内部要求，是对女性自身独立性的积极争取和坚强捍卫。

斯苔芬除了写身体反抗和斗争，从两性生活关系的角度反映统治与抗争的关系，选择激烈的与男权社会对抗的姿态来表现女性的自我意识之外，还竭力主张开发一种不受男性社会规则与形式束缚的语言，实际上更应当说是对男性社会文化发起挑战、进行颠覆的“女性语言”，她对自己使用“女性语言”充满了信心：“要打破现存的社会，我们就要在文化、政治、科学等所有领域里‘从女性的角度介入’；强烈体验的感

受，一定会打破现存的语言。"这个意图清晰地体现在《蜕皮》之中。斯苔芬在小说中重视非标准、反常规的"语言的使用"，致力于构造一种自由的"女性语言"，偏离人们通常使用的语法形式、文法规则和正字法。这个在文本、写作、话语、审美和美学方面完全属于女性自己的语言，在实际使用时，尽管不能说取得了成功，但也引起了不少人的关注和评说。

虽然"女性语言"在实际使用时，很难取得成功，但渴望一种完全属于女性自己的"语言"，在70年代联邦德国女权主义作家中仍是一个让许多人感到重要、紧迫和务必要解决的问题。在对斯苔芬的《蜕皮》发表看法时，克丽斯塔·莱尼希就说，"每个女性作家一旦在准备使用'我'这个词时，都会意识到三千年来的文学一直是男性惟我独尊的领域，都会感觉到自己突然间变得笔力不逮、力不从心。文学语言造就的表达形式和方式，不是用来表现一个女性的'我'的"，这段话道出70年代女权主义者的普遍的观点，即文学史一直是男性中心和权力的扩展史，男权文化的语言形式和话语规范，构造了女性必然遭受的压抑和排挤，语言是巩固男性中心意识形态的一个隐蔽的帮手，革新语言因此也就是对男权文化的一个颠覆和冲击。①

在妇女运动的浪潮激荡下，莱尼希也把文学当做女性主动出击、争取解放的战场。她的《去势》，既是她的女性小说的代表作，也是一部与斯苔芬《蜕皮》齐名的70年代联邦德国女性小说。这部作品充满黑色幽默、辛辣讽刺和别有用心的叙事反讽，主观感觉纵横恣肆，笔锋大胆奔突，体式粗野狂放，一会儿是故事情节，一会儿是电影角本式的片段，史前、过去与当前任意交叠，小说人物对白与历史真实人物的会话荒诞杂糅，神秘的直觉与科学知识穿插组合，让习惯于寻求固定体裁的人很是

---

① 莱尼希出生在东部德国，二战期间当过花店学徒，战后当过工厂工人，1953年至1957年在大学学习艺术史和考古学，毕业后在民德的一个博物馆任助理。喜好文学的她，1949年就参加了一个文学团体，还当了一个文化杂志的编辑，创作上主要是发表诗歌，语言沉郁，意象富蕴，表达的多是内心恐惧和生存焦虑，由于"悲观主义"的人生态度不被民德政治看好（1951年曾被禁止发表），1964年前往不来梅市受奖后没有返回民德而留在了联邦德国，发表的作品有《奥里昂走出房屋》(Orion tritt aus dem Haus，1966)、《天上人间的爱》(Die himmlische und irdische Liebe，1975)、《天上人间的几何学》(Die himmlische und irdische Geometrie，1975)等。

琢磨不透，从性别意识的角度的确可以说是对男性语言文化秩序的一个极大冲击。

作家用叙事、论说、幻想、寓言的方式，质询、虚拟、戏仿、演绎男女之间关系的几种可能性，其中有你死我活的性别战，也有和谐相处的情感生活。在与男性角色的对比中体会女性，在对男权社会里女性地位的观察中感受女性自我，将通常的男人——女性——施暴者——受害者的关系别出心裁地倒置过来，让女人扮演起谋杀者和强硬者的角色，描写女人实际上又不能胜任这些角色，这些是《去势》在同类作品中的与众不同之处。作为小说书名的"去势"(Entmannung)，是一个多义词，既有阉割男性的词义，也有以女性妩媚消除男性怒火之用法，从德语的构词结构上还可以有脱离男人的意思(Ent-Mannung)。小说讲述一个男人与他的四个女人的故事。她们的经验和认识，体现了作家所总结的在男权社会里的女性的悲惨命运：敢于反叛的，被关进了监狱；没有反叛但是无法再忍受下去的，被送进了精神病院，在那里羡慕敢于反叛的女人；甘愿忍受的，带着一身的胯部疾病被送进了医院，在那里羡慕能够在精神病院里打发光阴不必遭受医疗折磨的女人。[①]

按照流行的女权主义写作理论，以自觉的女性意识作为写作指导，通过对女性身体的描写来表现女性文化，通过对女性行为的描写来表现女性的心理，通过对性别关系中权与欲、压抑与反抗的叙事来表现女性的反叛和独立，利用"个人故事"和"私人性"经验来拒绝男人的性霸权，将对女性身份的焦虑和对现实社会的焦灼转化为对男性文化的排斥，在故意表面化的玩世不恭中表现女性对爱和死亡的复杂心理，在锐利、沉郁、忧伤、怪诞、放浪形骸的语言中表述女性的艰难生存和痛苦挣扎，用邂逅、出走、逃离、消失、放弃、嫉妒、私奔、自杀等行为、情节、意象或幻觉，来隐喻女性的压抑、痛苦、挣扎、困惑和欲望，来体认女性的疲惫、焦灼、绝望、恐惧、破碎、毁灭或叛逆，这些是女性文学通常采用的一些方式。

---

① 在之后的《狼与寡妇》和《永久性学校》中，莱尼希表现的继续是在男性中心社会女性遭受心理和肉体暴力的悲愤主题，所传达的认识，是在男人和女人之间没有和谐，在女人中间也缺乏和谐。

吉塞拉·埃尔斯勒的《边缘》,用现实主义手法批评男权文化,描写一个女人因有了小女儿而放弃工作,她感受到婚姻生活的困顿、乏味和无聊。她付出的牺牲得不到社会的认同。她几次试图给自己的生活充满意义,但这些努力都遭到失败,最后她自杀身亡。她的生活经历和自杀悲剧,反映在社会指派给妇女的和人们也认为应当如此的所谓"正常"的生活中,当代女性无法言喻的境遇和社会地位"边缘化"的命运。尤塔·亨利希的《思维的性别》,以无所顾忌的对男性中心文化的反叛姿态,涉及禁区主题——性,解构父母的性生活,表现女性生活中的深度伤痛与隐秘(对小说主人公来说,男权社会文化保护下的父母性行为,就是恐惧、残忍、羞辱的罪恶的渊薮。它赋予父亲强权和残暴,强加于女性的却是屈从和软弱。在男权社会中女性只是作为男性的性工具和繁殖工具而存在)。[1]女性话题和女性命运,从另一个角度凸现出其中的沉重。

奥地利作家埃尔弗里德·耶利内克的《女情人们》,也反映了女性思想与女性命运,用沉重的讽刺手法,描写女性的人生自由性和意识独立性受到无形的钳制,女性当妻子和当母亲,当家庭妇女和当丈夫附属,而换取的是所谓的有生活保障的社会角色。书中的年轻女工,所思、所想、所为和相互竞争,都是围绕着如何找到一个能够改变她们生活环境的丈夫,甚至一改被动地等待男子恩赐的传统作派,采用主动的方法先怀上孩子,迫使男人结婚。小说中的两个主要人物都成功地嫁给了男人,一个由此提升了自己的社会地位,另一个却是走向反面,坠落到社会的底层。[2]奥地利作家布里姬特·施魏格的《盐是如何来到大海的》,叙述一个名医的女儿"我",半拒绝半自觉地接受一个从一开始就注定要失败的婚姻。"良好的"中产阶层家庭教育,使她同意与一个当高级职员的男人结婚,但婚后毫无爱情可言,她投入情人的怀抱,又陷入一个更大的精神痛苦之中。在堕胎以及与丈夫和情人都发生了严重冲突后,

---

① 作家的这些解构,让众多的出版社都感到难以接受,最后小说是由一家妇女出版社出版。参见《当代德语妇女文学主题初探》,黄克琴著,载《四川外语学院学报》,1993年第2期,第30页。

② 耶利内克最著名的小说是《钢琴教师》(Die Klavierspielerin,1983),描写被男性社会价值观"同化"了的家庭教育,使得女主人公变得孤独、痛苦、变态,精神和肉体的自我撕裂展示在她的窥视癖、同性恋和异性恋之中。作家获得2004年诺贝尔文学奖。

"我"不听从家人和亲友的劝阻,执意离了婚,终于获得了自由。从"我"的失落到找回失落的"我",《盐是如何来到大海的》以简洁的语言,揭示男权社会的传统价值取向对女性的压力和胁迫,从文化层面反映了男性中心社会的女性的命运。

对男人中心和男权文化社会强烈抗议,无情鞭笞,同时也把握分寸,不采取女权主义运动的强硬态度,不提出不折不扣的女权主义社会设计,不借助远离男性而回归女性自身,不通过脱离男性的女性世界乌托邦来确认女性自我,淡出女权主义性别思维极端,走出女性主义本位藩篱,将追求男女间的平等与和谐作为妇女解放的最终目的,是一些女性作家的文学立场。在这些作家的笔下,叙事话语远离通常女性写作中的身体性和私人性,男性也并非处处充斥大男子主义,而是愿意与女性平等相处,愿意顺应时代要求,改变性别意识。

受评论界好评、被翻译成多种外文的伊丽莎白·普莱森的《向贵族通报》,也关心女性本身,关心女性的命运和成长,从女记者奥克斯塔接到父亲病故的电话带出故事,女主人公回忆童年时她受到陈腐、僵化、刻板的贵族家庭教育而变得孤独、寂寞;她与思想意识仍旧停留在18、19世纪的等级社会格格不入,与充满男权专制思想的父亲产生矛盾,并和他毅然决裂;她摆脱家庭出身的羁绊,参加60年代末的大学生运动,显示出新一代女性所特有的政治意识和自我意识。这是一部跳出身体写作和私人叙事圈子,深藏着作者对时代、社会的思索,有着比较开阔的社会生活背景和社会思想容量的女性文学作品。

英格博格·德莱维茨的代表作《昨日今天——百年沧桑再现》,[①] 也让人看到了另外一种女性文学作品。这是一部朴素而感人的家庭小说,

---

① 德莱维茨是个积极参与和从事多种社会活动的作家,大学期间学了历史、哲学、日耳曼学专业,文学创作获得过许多奖项,1973年还获得联邦德国一级十字勋章,1965年担任联邦德国作家保护协会主席,是联邦德国作家协会创始人之一,并从1969年至1980年担任该协会主席(中间有一年时间中断),还担任过联邦德国笔会中心副主席。德莱维茨创作了大量的戏剧、小说、散文、杂文、随笔和广播剧。她的作品有一种令人崇敬的社会责任感,批评人际关系冷漠的社会现实,对受压迫者和受歧视者满怀同情,重要的作品有《谁为卡特林·兰伯特辩护?》(Wer verteidigt Katrin Lambert? 1974)、《这位,那位》(Der eine, der andere,1976)和《高楼》(Das Hochhaus,1979)。

在题旨的开掘上超越一般女性小说的历史视野和社会视野。小说叙述一个生活在柏林的德国家庭，从曾祖母到曾孙女四代人在时代巨变中的命运和理想追求。四代人的生活跨越四个不同的历史时期。她们各自的生活，折射出德国近百年来的历史风云变幻和社会发展进程。几代人的争论、冲突和精神变化，折射出女性意识的变化和发展。被男性叙事话语所遮蔽和无视的女性生活，在作家对历史与时代的描述中得到了表现。站在历史与现实的交叉点上，作家将对历史、社会、民族、现实生活、女性自身等方面的感悟和思考融合在一个开阔的视野里，既超越性别意识，又关注女性命运、生活与体验。小说的主人公加布里埃莱，人格独立，性格刚强，自信坚定，百折不回。德莱维茨以一个女作家的细腻和洒脱的笔法，描写生活在当前社会中的这位女性在教育、职业、家庭、妇女解放中面临的矛盾，但她自强不息，向自己挑战，坚持自己确定的生活目标、价值观念和人生追求，以流溢全篇的女性觉悟打动读者，是一部张扬女性精神、重塑女性形象的具有社会历史意义的作品。[①]

三　巴赫曼的《马利纳》

1973 年 10 月在一次火灾事故中不幸丧生的英格博格·巴赫曼，在这场妇女解放运动中被女权主义者视为杰出的女权卫士。巴赫曼在 70 年代初发表的《马利纳》(Malina，1971)，具有独特的个性、鲜明的风格、作家自己特有的思想、知识和智慧，以及刚柔相济的笔锋和不同凡响的审美品性，因而赢得了文学界的称赞，[②]也被女权主义者认为是“为女性而写”的小说，是对女性命运进行探讨和思索的小说。这部小说体现了引导女性觉醒的使命感和先驱意识，是一部女性文学的代表作。[③]

---

① 在之后发表的《十月的光线》和《易北河上的冰》中，德莱维茨展示的女性写作状态也都比较大气，小说从关注女性生活的角度切入，反映德国现代历史和思考女性在社会中的处境。

② 小说问世之初，几乎被视为德语文学中的另类，遭到了来自各方面的种种责难和非议。参见《论巴赫曼的小说〈马利纳〉》，陈靓著，载《当代外国文学》，2001年第2期，第142页。

③ 巴赫曼的这部长篇小说成为妇女运动中的一本热门读物。

巴赫曼思想深沉，才华横溢，因教育、经验的不同，写作姿态卓尔不群，从60年代以来就很少发表作品。[1]《马利纳》是她计划要写的三部系列长篇《死之方式》(Todesarten)的第一部。小说充满暗示、象征和隐喻，由一个介绍人物的引子和三个章节组成。情节散漫，故事描写一个陷入三角恋爱关系而不能自拔的妇女的命运。叙述常用人物对话和内心独白，还有不少的书信、札记和传说，由叙述人将它们拼贴在一起，运用了梦境、幻觉、闪回、联想、潜意识等写作手法，采用了一种在小说与戏剧形式之间转换的叙事方式。

"我不想叙述，记忆里的一切就已经搅得我心乱如麻"，小说开篇的引子，立即给读者一个思索复杂情感和复杂人生的感觉。第一章《在伊凡身旁的幸福》，讲述一个敏感多情的年轻女作家，即书中的那位无姓无名的叙述者"我"，与性格沉默寡言的学者马利纳一起过着同居生活，又强烈地爱上了来自匈牙利的邻居伊凡。伊凡性格豪爽，已经结婚，并有两个孩子。"我"对伊凡朝思暮想，却未获得对方热烈回应。"我"的情感要求得不到实现，年轻的女作家只是在一种童话般的丝丝缕缕的温情中，度过了激动人心的幸福时光。第二章《第三个男人》，叙述年轻女作家内心深藏的噩梦被唤醒：还在童年时代专制的父亲就对"我"的身心造成了巨大戕害，小说暗示有过这段"暗淡经历"的年轻女作家需要心理康复。第三章《最后的事宜》，大段地写马利纳与"我"之间关于写作和艺术问题的交谈，马利纳试图以理性思维和精神分析的方式，帮助女友消除心理上的负担。马利纳的长谈，对年轻女作家认识个人、社会、人生和世界虽然有所帮助，但却忽略了她内心的矛盾：她既需要他，又受不了他的方式和方法。最后，"我" 觉得自己受到了伤害而没有获得解脱，于是决定告别人生，离开这个世界。她走进墙上的一道裂缝，消失在墙体中，从内向外看着马利纳不声不响地将她留在世界上的痕迹一一消除。"是谋杀。"小说的结尾这样写道，表达了一种激愤的情绪。

"我爱上了伊凡，死在了马利纳身上"。小说似乎在讲述一个老掉牙的三角恋爱的故事，其实是通过年轻女作家的生命历程，叙述一个爱情

① 对于自己为什么停止创作长达十五年之久，她曾解释说，是因为"与语言发生了冲突"。

幻想的破灭，展示女性“我”的“死之方式”，描写女性的生存状态和精神创伤。年轻女作家对伊凡有着刻骨铭心的爱，对马利纳也有充满理解的爱，但在自我个性不能和谐发展的社会里，她的爱情陷入进退维谷的境地。对爱的追求遭受挫折，她便认为这个社会是“世界上最大的谋杀场地”。为反抗社会的压抑，她尝试用写作来排解苦闷。她幻想的理想社会是，“有那么一天，女人们的眼睛变成了金红色，头发也是金红色的，还有，她们性别的诗也已经被创作出来”。她既忧伤，又很冷静，她的冷静，比喧哗和骚动隐含着更强的内在力量。对于年轻女作家的“死亡”，书中的三个男性都有着不可推卸的责任。伊凡和马利纳之间没有往来，也不想知道对方的存在，这两个人物却又时常交汇成一人，给读者带来许多思索，给批评家带来许多费解和猜测。伊凡是女作家的情感寄托的对象，但对她的情感从不回应，应当是社会异化的代表。白天和黑夜时时都在小说中出现的马利纳，也是一个完全虚拟的人物，是年轻女作家自身存在的男性中心社会意识的隐喻和象征。

《马利纳》以独特的女性体验的思考方式和语言方式，表达女性的生活和命运，具有明显的自叙、自传色彩。作家把小说当做自己营造的一个精神世界，她在这个世界中表达对女性生存状态的关怀和对真情的渴望，她对书中年轻女作家的审视，实际上也是对自己内心的审视，她所抒发的感受，也是她用来“医治”自己所受到的一切社会创伤的手段。当时就已经在联邦德国文学界和社会上颇有名气的民德女作家克丽斯塔·沃尔夫（Christa Wolf，1929—）评论说，“巴赫曼就是《马利纳》中的那个无姓无名的女性”，指出巴赫曼在这个女性身上所寄予的，是她自己的恐惧、绝望和无助。不过，对巴赫曼来说，写作虽然面向内心，但为的是面向社会。她本人在谈到《马利纳》时说：“我要描写的是，我们的这个社会已经到了病入膏肓的地步，连人的个性也都病态化了……我书中的那个女性‘我’，被持续地以各种‘死的方式’遭到暗害，然而却无人过问，这种暗害是从哪里开始的。”[①]正是这种在更大的范围内关心人类处境，并从这个意义上关注女性处境和命运的文学观，给巴赫曼的女

① 参见《20世纪奥地利、瑞士德语文学史》，韩瑞祥、马文韬著，青岛出版社，1999年，第93页。

性写作注入了更为丰富和更为深刻的社会内涵。[①]

第十五节 多元共生的80年代

一 "佳作难寻"的争论及"代沟"冲突

70年代后期，联邦德国后工业社会进一步涌现商业化的浪潮。受此浪潮的引导和裹挟，联邦德国文化领域也在出现产业化和商业化，表现为文化价值显现为商业价值，艺术成为纯粹的商品，文化发展追求的是商业效应。70年代联邦德国文学，在这个大气候、大环境的作用下，不少地方自然也被打上了商业化的烙印。一些作者在面对生活物化和精神操守的选择，越来越将文学视为纯粹的商品，只盯住市场规律，不遵循创作规律，因此作品缺乏生活气息，创作素材出现枯竭，主题意蕴显得肤浅，审美趣味显得庸俗，文学的基本精神和艺术精髓几乎丧失了。文学的这个发展，不仅使不少经验丰富、资格老的评论家，而且也使文学意识、审美判断严守文化精神观念的批评家感到困惑，在他们看来，仿佛文学在如今已经变成一件任何人都可以随意摆弄之事，只要有时间，有念头，有经历，有体验，有身体感受，有私人故事，有"袒露"愿望，便似乎人人都可以搞文学当作家。他们认为，这些人拿出的东西粗糙、肤浅、平庸，难以称之为"文学"。对有一代文学新锐在涌现的80年代推出的众多作品，这些批评家、评论家也是评价冷淡，反应平平，认为难以寻到可供阅读、玩味的令人满意的篇目。

"书，书，书，到处是书却无书可读。"一个名叫约阿西姆·费斯特(Joachim Fest)的评论家，1981年10月13日在《法兰克福汇报》上发表

① 巴赫曼不幸丧生后，她身前计划的《死之方式》三部系列小说中的另外两部《弗兰查事件》(Der Fall Franza)和《献给范利·戈尔德曼的安魂曲》(Requiem für Fanny Goldmann)，分别于1976年和1979年作为未完成的小说出版。在这两部未完成的作品中，虽也着眼于揭示男性中心社会给女性造成的精神创伤，审视女性命运的苦涩，但同样也没从纯性别的角度提出妇女解放问题，女性主人公也被以不同的方式置于死地——她们的死是因为她们内心认同了(男性中心)社会价值规范而扼杀了自己的女性精神。以此，作家呼吁妇女不仅要在政治上和经济上争得与男性同等的权利，而且要在精神领域内争取彻底的自我解放。

文章，谈自己在本年度法兰克福书展上获得的个人印象时如是说。[①]他的这句批评当前联邦德国文坛没有好的作品的话，很快被各地的传媒转载和引用，成为联邦德国文学界和批评界在整个80年代都在经常谈论的一个话题与焦点。当年“四七社”发起人之一的汉斯·维尔纳·里希特，其间也已经是一位文坛元老，已经主持了数年的在西柏林举行的德布林文学奖新人新作朗读会，[②]他对于能够进入该奖候选人最后遴选圈的新人新作的评价是：“他们写得都非常好，但又都是无话可说。”这句话也不胫而走，成为人们对80年代的联邦德国年青一代作家的创作发表看法的一个依据。1982年，《墨斗鱼》杂志主编也发表言论，批评当前文学新人的作品的精神品性流失，形而上的意义贫乏，作者们执著于形而下的“真实”展示，所书所写并没有造就出文学，而是让人看到了一种“真诚的媚俗”。还有，对每年夏季在克拉根福特市举行的“德语文学日”(Tage der deutschsprachigen Literatur)，观察家们也不断在发表评论，说能够发现的新人佳作越来越少，每年一度的“德语文学日”仅仅是在靠人为的拔苗助长在维系。1989年10月10日，《法兰克福汇报》的文艺版主编兼文学评论家弗兰克·施尔马赫(Frank Schirrmacher)在该报上发表文章，回溯80年代的联邦德国文学发展，也批评在这个十年里涌现的年青一代作家的创作疲软乏力，成果不尽如人意，有的甚至叫人失望。这位颇有社会影响力的评论家在文中这样总结说，“在德语语言区域内出现的达到了世界级文学水准的最后几部作品，都是产生在今天已是六十多岁的人的笔下”。

以上的这些批评家、评论家和老一代作家里希特等人，实际上是根据当年“四七社”的创作经验和文学价值观念作为自己的判断标准，一方面肯定了初出茅庐的新一代文学新人文笔精湛，写作能力很强；另一方面则批评他们的作品在题旨、内容、精神、文化、蕴涵、哲学思辨、人文关怀上是空洞、苍白的。他们的批评见仁见智，在新一代的年轻作家那

---

① 根据联邦德国图书行业协会(Börsenverein des Deutschen Buchhandels)公布的数据，1981年在联邦德国出版的新书就有54572种，此外还有1200多种书籍再版。

② 此朗读会是由君特·格拉斯发起，带有要继承和发扬已经解散了的“四七社”新人新作朗读会的传统的意味。

里未能得到接受，致使争论不断，曾在50年代大造声势的老一代作家，与浸润着80年代特殊生活气息的新一代作家之间的冲突，在某种意义上成为文学领域的一个持续的“景观”，时时被媒体聚焦和为人关注。新一代年轻作家及其理论支持者用以反驳老一代人对他们创作评价的论点，除了不无情绪性地声称他们的作品完全不惧与当年的“四七社”作品进行比较之外，还指出文学生成的历史条件、社会氛围、生态环境、文化语境以及人们的人生观、世界观、思维方式、文化身份、社会地位、精神结构、审美品味等在今天都已发生了巨大的变化，此时若再将传统的模式、观念和价值作为一个一成不变的标准来分析、衡量、看待和评价今天的文学创作，即便不能说是僵化、陈旧、保守、落伍和滞后，也势必要发生理解、认识、评判上的错位、矛盾和冲突。

一位名叫赫尔曼·金德尔(Hermann Kinder，1945—)的新一代作家，在由弗兰茨·约瑟夫·葛尔茨(Franz Josef Goertz)等人主编的《1989年德国文学动态概观》(Deutsche Literatur 1989. Jahresüberblick，1990)中发表了一篇题为《困难异常的文学批评》(Literaturkritik. Den Geissbock das Singen zu lehren ist nicht leichter als dem Esel die Distel zu wehren)的文章，针锋相对地写道：“我厌恶那些把当前文学说得毫无可取、一无是处的说法。这些说法流行蔓延快有二十年了，从‘四七社’解体的那天起就在出现，其生命力就像现在非正式的‘四七社’那样长久……我敢说，今天在诗歌、小说、戏剧领域里推出的创作，与当年‘四七社’的作品完全可以相提并论，平起平坐。”另一个名叫克劳斯·墨迪科(Klaus Modick，1951—)的新一代作家，也在文章中毫不客气地批评老一代人对年青一代人的评判，虽然谈得比较冷静、客观：“80年代的‘代沟’冲突，这个冲突在90年代还将在更大的范围内展开，不是一个审美风格上的冲突，也不是一个意识形态上的冲突，而是一个由于艺术视野上的全景式的差别所引发的冲突。在各自的创作中，(新一代)作家对于世界的观察方位，他们的不可混淆的视角，他们的叙述观点，告别了对宏伟(叙事)的追求，进入了细节的探究，进入了现象的深层。”

二　众说纷纭和多元格局

老一代和新一代人之间的分歧，换个角度看是提出了文学的风貌、

思潮、观念、模式、心态、精神、审美等在80年代的联邦德国文坛，特别是在十分活跃的年青一代作家那里发生了什么样的变化的问题。

对此，有人说“个人化”，说写作在80年代是不重视时代社会，不表现人生内涵，颠覆了政治作用或意识形态功能，消除了社会伦理或道德禁忌的“自我主义”思潮，精神情感生活的爱情主题被肉体、肉身、性欲、性本能的自然属性取而代之，是表现个人情绪、个人经验、个人体会、个人感受的随心所欲、为所欲为。有人说“夺回”(Rückeroberung)，说70年代文学“新主体性”对个体主体的发现，是对60年代文学“政治化”时期对主体的忽略的反应和纠正，但语言和感知方式都局限在对“我”的体验与感受的倾吐的狭窄角度;80年代的文学则突破和超越了70年代文学的这个自我中心主义视野，是对主观主义文学在审美空间上的缺失的修改和补正，是对文学的潜在能力、作用和可能性的重新意识，是对文学的传达范围不能够任意地缩小在只是讲究天然“真实”和“自发”的基础上的重新思考，是在“夺回”文学的丰富性本体自身。也有人说“语言狂欢”，说对于80年代的文学，谁在叙事，或在叙什么事，或是否是在叙事根本就不重要，小说可以没有情节、没有人物、没有性格、没有故事，戏剧可以没有场次、没有场景、没有矛盾、没有冲突，诗歌可以没有韵律、没有意境、没有抒情、没有蕴涵，一切传统的规范、规则、模式都可以消失殆尽，重要的惟有技巧探索、形式翻新、叙事策略、语言运作、语言实验和语言探索即“语言塑造”。还有人说“分化”，即叙述立场、审美形态、价值系统、写作姿态、言说方式、语言腔调皆在极大限度地多样分生，说80年代的文学没有明确的美学主张、风格、立场、追求和倾向，是一种无规则的、“破坏性”的、表演性的、游戏性的、“无选择性”的或跨文体的高度开放。还有人说“自由无度”，说80年代的文学是无想像力、无创造力、无艺术生产力的发展，是廉价、浅层、弱化和无聊的拼凑，是时尚冲乱了规律，思潮压倒了文体，是一种反文化、反艺术、反美学、反体裁、反文学的时髦等等，毁誉互见，莫衷一是，难有个全景式的解析和归纳。

令人目不暇接的形形色色的创作景观，最能表明80年代联邦德国文学格局是众声喧哗和多元共生，没有一家一派在独领风骚，占据主潮。

60年代中期就在出现的，以克里斯多夫·麦克尔(Christoph Meckel,1935—)的《图里潘》(Tullipan,1965)为代表的“现代童话”小说，情节曲折，富于想像，混淆现实生活与童话幻想之间的界限，在所谓纯文学和通俗文学之间自由往来而激起了读者极大的阅读兴趣，在80年代有米歇尔·恩德(Michael Ende,1929—)的《无尽的故事》(Die unendliche Geschichte,1979)、克里斯多夫·麦克尔的《真实的穆夫托尼》(Der wahre Muftoni,1982)、彼得·吕姆尔柯夫的《粪堆看守者》(Der Hüter des Misthaufens,1983)等作品在延续，受到包括成年人在内的很多读者的喜爱。

由70年代的作者自叙性文学演变而来的“父亲文学”，也延伸进了80年代，尤其是盖尔特·霍夫曼(Gert Hofmann,1931—1993)的《我们被占领》(Unsere Eroberung,1984)以及《我们的忘性》(Unsere Vergeβlichkeit,1987)两部作品成为其在80年代的代表作；作为一个童年和少年时代经历过纳粹德国和二战年代的晚辈，霍夫曼以现实主义手法，将纷繁的历史素材和生活素材纳入小说框架，以对大人世界不理解的孩童眼光，如实地将父辈人当年的所作所为、精神状态和心路历程书写出来，为读者提供了一个反思历史、思考现实的独特文本。

70年代的“女性文学”，在80年代也是势头不减，特别是布丽基特·克罗瑙埃尔(Brigitte Kronauer,1940—)的《“蜗居”中的米伦贝克太太》(Frau Mühlenbeck im Gehäuse,1980)、《莉塔·明斯特尔》(Rita Münster,1983)和《靠枕上的女人》(Die Frau in den Kissen,1990)这三部小说有了新的创意。80年代联邦德国“女性文学”表明，女性作家们一方面承传着妇女运动的经验；一方面又拒绝狭小的女性情感和性别意识，努力在迈出从自恋走向社会，走向政治，走向人生的步伐。

历史人物传记文学、地方地域文化文学、日记体文学等也在各呈斑斓，各有发展。此时最有社会影响的女作家是安娜·维姆施奈德尔(Anna Wimschneider,1919—)。她的乡土文学小说《秋奶》(Herbstmilch. Lebenserinnerungen einer Bäuerin,1984)，朴素真切地叙述往事生活和人生磨炼，文字平白如常，富有韵味，时代、社会、人生的自然鲜活的状态，给文坛带来一缕清风，极大地激发了后工业时代读者的“怀旧情

绪",[1]小说还被改编拍成了电影。

在60年代就很有社会影响,且影响跨越联邦德国国界的"工人文学",在80年代也通过汉斯·君特·瓦尔拉夫的报告文学《最底层》(Ganz unten,1985)产生了新的轰动效应,获得了新的辉煌。这部作品尖锐揭露和强烈抨击联邦德国的社会问题,反映外籍工人的境遇,表明了作者的胆识与思考精神,以及他始终站在社会前沿,以睿智和勇气正视现实的立场。《最底层》出版后很快就销售了一百五十万册,成为整个80年代联邦德国文学作品中又一部极为畅销的文学著作。

一些在70年代末前后通过各种方式和渠道从民主德国移居到联邦德国的作家也跻身文坛。如沃尔夫·比尔曼(Wolf Birmann,1936—)、托马斯·布拉施(Thomas Brasch,1945—)、尤雷克·贝克尔(Jurek Becker,1937—)、汉斯·约阿希姆·舍德里希(Hans Joachim Schädlich,1935—)、赖纳·孔策(Reiner Kunze,1933—)、莎娜·基尔施(Sara Kirsch,1935—)、克劳斯·施莱辛格(Klaus Schlesinger,1937—2001)、艾纳·施勒夫(Einar Schleef,1944—)、君特·库纳特(Günter Kunert,1929—)等人,为了在联邦德国社会站住脚跟而各施招数,如比尔曼发表杂文,布拉施创作戏剧和电影脚本,贝克尔写消遣性的电视剧,舍德里希在数量不多的作品中倾诉在民德生活的苦闷和德国分裂状态带来的影响,施勒夫既从事写作又当导演,孔策既搞文学翻译又改写外国作品,施莱辛格既写电影又写广播剧等。他们所创作的作品在题材、主题、风格、语言、思想倾向、审美形态上虽然各自之间有很大的差别,但都在自觉不自觉地结合着在民德与在联邦德国的生活经验,整体上显出与本来的联邦德国文学有着一定层面上的不同,因而被人们视为开创了有着一种特别意味的"德—德文学"(Deutsch—Deutsch—Literatur)。同时,一些民德作家的作品,如克丽斯塔·沃尔夫的小说《卡珊德拉》(Kassandra,1982),也在联邦德国获得了关注。

在多元并存、彼此接榫的状态中,更有不少在联邦德国出生、长大的外籍工人子女,或是移居到联邦德国已经"融入"了德国社会的外国人,也在开始用德语写作和发表作品,从70年代末起在联邦德国文坛

① 该小说至1988年就已售出三十万册。

开创了一种新的德语文学：土耳其籍的阿拉斯·厄尔仑(ArasÄren, 1939—)、[①]叙利亚籍的拉菲克·沙米(Rafik Schami,1946—)、[②]意大利籍的弗朗哥·比翁迪(Franco Biondi,1947—)、[③]出生于罗马尼亚的罗尔夫·博瑟尔特(Rolf Bossert,1952—1986)、[④]日本籍的青年女作家多和阳子(Yoko Tawada,1960—)[⑤]等人,在他们的作品中,发掘在跨越两个世界、两种文化中的生活体验,述说移民们的现实生活,反映移民们的生活境遇,吐露在多元文化氛围中的生存情感,表达文化身份认同,从移民们的现实关系出发提出“问题”,反映矛盾,认识生活。他们的作品为联邦德国文学增添了新的风景,注入了新的生机,丰富了新的内容和内涵。70年代末在联邦德国发生的重大社会政治事件,如“红色旅”绑架和杀害人质的恐怖主义活动,联邦德国政府对“红色旅”组织成员和恐怖主义分子的通缉、追捕与审判,“红色旅”组织成员在狱中的自杀等等,不仅对联邦德国的社会生活和政治生活产生了重大的影响，对文学也造成了不小的震动。弗里德里希·克里斯蒂安·德利乌斯的《内部安全英雄》(Ein Held der inneren Sicherheit,1981)、艾娃·戴姆斯基(Eva Demski,1944—)的《表面死亡》(Scheintod,1984)、艾娃·策勒(Eva Zeller, 1923—)的《海德堡故事》(Heidelberger Novelle,1988)、彼得-尤尔根·博克(Peter-Jürgen Boock,1951—)的《消退》(Abgang,1988)、赖纳尔德·葛茨(Reinald Goetz, 1954—)的《已经审查》(Kontrolliert,1988)、尤迪特·库卡特(Judith Kuckart,1959—)的《武器选择》(Wahl der Waffen,1990)等,近距离地对这些事件作了审视和思索,表明作家在创作主题上对于时事性社会政治问题的极其关注。

在经济危机不断加剧、失业率持续上升的社会消沉气氛中,1982

① 代表作:《异乡也是家园》(Die Fremde ist auch ein Haus,1980)。

② 代表作:《狼皮里的羊》(Das Schaf im Wolfspelz,1982)、《尴尬的渴望》(Die Sehnsucht fährt schwarz,1988)。

③ 代表作:《不仅是外籍工人德语》(nicht nur gastarbeiterdeutsch,1979)、《告别破碎的年月》(Abschied der zerschellten Jahre,1984)。

④ 代表作:《银河系又无亮光》(Auf der Milchstraβe wieder kein Licht,1986)。

⑤ 代表作:《只有你的所在地--无所有》(nur da wo du bist da ist nichts,1987)、《沐浴》(Das Bad,1989)、《在欧洲开始的地方》(Wo Europa anfängt,1991)。

年，基督教民主党在大选中获胜，组成了新的一届联邦德国政府，由此开始了在政治上被视为是保守主义的新时代；对联邦德国文化活动的一系列冲击，[①]又导致了文学与政治的冲突和作家对政府的抗议。在这个背景下，80年代中期，海因里希·伯尔生前完成的最后一部小说，即那部在他去世后才发表的《莱茵女流录》(Frauen vor Flußlandschaft, 1985，又译《流水景色前的女人》)，便表达了作家的"最终失望"，即对"西德的政府、社会和国家感到的失望"。[②]小说虽是虚构，但很让人咀嚼，故事发生在波恩政要们居住的豪华住宅里，描写政要们的内幕活动，描写这些男人为了自己的政治生涯而将自己的妻子当做政治手段和工具，虽属虚构，但谁都知道它具有明显的现实意义。

三 "后现代"思潮生发

80年代的联邦德国文学虽然呈现轨迹不分明、层次不清楚、阶段性也不鲜明的景象，很难说出什么是主潮、什么是支脉、什么是重浪、什么是潜流，但在这个有各种艺术倾向在相互依存、补充、比照、竞争而共同构成的驳杂无序和自然自在的动态进程中，也可以发现现实主义思潮依旧活力强劲，同时还有另一种特殊的精神现象越来越显得声势夺人。对于这个现象，这里引用汉斯-约瑟夫·奥特海尔(Hanns-Josef Ortheil, 1951—)在《可见的历程》(Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre, 1990)一书中所作的一个极有包容性的总结来予以说明。奥特海尔属于80年代涌现的联邦德国新一代作家，他在书中试图回答"什么是80年代联邦德国文学"，"它的特征是什么"的问题，得出的结论是："个体'我'与世界、主体与客体、特殊性与普遍性之间的整个二元对立模式在消解。取而代之的是产生出一系列的新的语言……这些语言围绕着后工业社会的三大基本体验：后历史、后现代和后结构主义。"

① 财政上限制资助，从而对文化生活产生了一系列的冲击，此外，政府方面还有人考虑对伯尔、格拉斯等不讨政府喜欢的作家采取措施，禁止他们出席由政府文化机构歌德学院所举办的文化活动。

② 参见《海因里希·伯尔——一个被切碎了的影像》，黄凤祝编著，北京生活·读书·新知三联书店，1996年，第231—232页。

这里提出的"后历史"、"后现代"和"后结构主义"三个术语,70 年代末在联邦德国学术界就是人们常常谈论的热点话题,首先是在建筑艺术领域,尔后又在文化哲学和文艺美学领域,引起了一场场激烈的交织着各种理论观点的争论,在 80 年代中期达到了高潮。对于"后历史"文化概念,论者们的看法比较一致,认为它试图说明进入后工业社会阶段的 20 世纪末,人们已经生活在一个历史和文化皆处于"停止状态"的时代,历史意识消失,终极意义消解,"范式消耗殆尽",一切都在空洞地、机械地、技术性地复制,一切都成了"类象","原作"不复存在,独一无二性荡然消失,有着本质意义上的革新、变革、开创,或者有着革命意义上的发展、运动、进程,不再拥有社会空间。引发了学者们激烈争论的,主要是关于"后现代"(与现代主义之间的关系、自身的文化特征、具体的思想内涵等)问题。这个争论,最先在美国学术界爆发,70 年代末波及到欧洲,在法国有让-弗朗索瓦·利奥塔德等哲学家竭力张扬,在德国则有文化哲学家尤尔根·哈贝马斯等人大力驳斥。[①]

不过,社会、历史和文化生活的急剧变化,又不断为"后现代"理论和"后现代"文学提供生长的土壤和温床。从 70 年代开始就在全面过渡和推进的后工业社会,既深刻影响了社会的文化构成,也极大地改变了人们的文化期待和精神结构。后工业社会的高科技给人们生活带来了神奇的变化,同时,也带来了消费社会的负面效应。商品化的意识在无孔不入地浸渍着人们的思维,也浸渍着文学艺术领域。爆炸性地空前扩张的电子音像、视听和大众文化传媒,借助电视、激光设备和大批量复制的唱片、录音带、录像带的帮助,又无可抵挡地夺走了文学的许多领域和固有地盘。文学曾有的地位在持续受到威胁,发展的路上感到步履

① 哈贝马斯指责"后现代"是危险的非理性主义,所著的《新模糊性》(Die Neue Unübersichtlichkeit,1985)一书,为80年代联邦德国学术界和文化艺术界提供了反对"后现代"说法的参照理论。"接受美学"的倡导者之一汉斯·罗伯特·姚斯(Hans Robert Jauβ),还将"后现代主义"的缀语概念综合为"'后'主义"(Postismus)。在关于"后现代"的争论中,大部分联邦德国学者认为它是对现代主义的一个承传、迁延和继续,两者之间是一种延续性和"超越"性的关系,而不是后者是对于前者的一个解构和"反拨"。学者们表现出来的对"后现代主义"的保留态度,比在其他大多数的西方国家更为强烈。

维艰，在社会文化生活中的作用和影响日见狭窄、窘迫和边缘化，于是有人预言文学已经面临穷途末路，用不了多久就将陷入生存危机。然而，同样是在有人担忧文学将会死亡的80年代初，却有一个名叫安贝尔托·埃科(Umberto Eco)的意大利符号学学者兼作家推出了一部“后现代”风格的小说《玫瑰的名字》(Der Name der Rose，1980)，这部小说竟产生了让人意料不到的巨大的社会效果，使全世界的读者都惊奇若狂、趋之若鹜，[①]这对于正竭力寻求突破的80年代联邦德国作家来说，不能不是一个极大的提示、鼓舞、激励和鞭策。

一方面“后现代”作品可以吸引和挽留住后工业社会渴求新奇刺激、具有的现代审美情趣的读者；另一方面社会进入晚期资本主义后工业时代后的诸种问题使人产生的心灵压抑和困惑，也需要借助“后现代”作品来宣泄和倾吐。联邦德国“后现代”文学的社会属性，还与这个时期联邦德国后工业社会的媒体、信息有关。在这个时期，虽然在政治方面在野党和执政党之间的政治纷争在减弱，与民主德国之间的政治对立也在出现逐渐缓和，在文学领域里也有东、西德作家在就共同关心的话题直接进行对话交流的好兆头，但在媒体上不断报道的世界范围内维护和平的问题和因两大军事集团的军备竞赛而并未消除的核战争威胁的问题，以及所报道的各个国家、地区及世界范围内触目惊心的生态破坏问题、环境污染问题、生存资源匮乏问题、人口膨胀问题、地区性战争和政治动乱所造成的难民潮问题、文化工业对人的思想意识支配、操纵、控制问题，以及各种前所未闻的致命疾病的流行问题等等，又使得人们对生存充满了惶恐和不安。

1981年在东柏林举行了自德国分裂以来第一次东、西德作家双边座谈会，[②]在会上克丽斯塔·沃尔夫在发言中说：“自荷尔德林、歌德、毕希纳以来，艺术作品一直在警示，为之受到了曲解、嘲笑、讥讽、禁止和焚烧，并使得艺术家们遭到了驱逐、关押、折磨和谋害，然而令人遗憾的

① 至90年代中期，埃科的这部小说就已经销售达一千五百多万册，不仅被翻译成多种文字，还被拍成了电影。

② 这次会议是由民德作家斯特凡·赫尔姆林个人发起和邀请的，是东、西德作家自1947年以来在东柏林举行的第一次双边聚会，讨论的主题是关于和平与裁军问题。会议受到了双方媒体的极大关注。

是，这个警示得到了证实：荒谬变成了真理，幻象变成了现实，疯狂和病态成了人的健康理性。”这段话道出了人们对生存和世界的普遍的危机意识。1984 年，沃尔夫冈·希尔特斯海默又将这种危机意识深化为一种世界末日意识，他说，“我们曾从大自然那里获取的慰藉和解脱，现在因为大自然到处都在遭到系统的破坏、掠夺和戕害，已经变成了一种凄怆和不安。大自然在四个季节里的巨大的反常变化，动摇了人们的（四季）循环往复的信念”，“人情的死亡和生活元素的丧失越来越清晰明显……我们的世界面临的灾难不可逆转”，这段话令人心惊肉跳，道出了人们对生存的消沉情绪和历史悲观意识。①

人们对生活、存在、前景和未来普遍感到的沉重、忧郁、悲观和恐怖，不仅在思想上、精神上造成了不断在增加的阴影、困惑和迷惘，还引发了潜伏在心理深处的非理性积淀。不仅是在学术界，而且在社会大众那里也颇有声名的文化哲学家彼得·斯洛特迪伊克（Peter Sloterdijk），在《对玩世不恭的理性的批判》(Kritik der zynischen Vernunft，1983）中，就让人看到社会已深深地陷入世纪末的情绪之中。这位学者在书中说，在当前，时代精神已经陷入一个“对生存不知所措的特别怅然若失的状态”，因此宣布启蒙主义已经不再适合现在，他说，“如果说启蒙主义……曾是通过增加知识来减少恐惧，那么在今天，启蒙主义已经达到了它当初出发点的相反点：增加恐惧”。若将斯洛特迪伊克的这个论点移植到 80 年代的联邦德国文学，那么也可以说是对其发展趋向的一个概括和总结。还在 80 年代初的时候，人们就可以发现，70 年代的寻求自我、认识自我、表现自我、实现自我的“新主体性”文学，就已经在发生一定的转型，从深层中的主观心理意识，嬗变为一种反唯心主义、反实证主义、反唯物主义的倾向，即反德国传统文化思维方式的“新非理性主义”倾向，其主要表现是，作家们热衷的是尼采和海德格尔学说，而不是

① 这种“灾难不可逆转”的沉重的时代生活感受，在80年代畅销的“灾难文学”作品中被特别显豁地表现出来：以弗兰柯·别克尔曼（Frank Böckelmann）和迪特里希·诺伊贝（Dietrich Leube）两人合著的《灾难集》(Das Katasprophenalbum，1985）为代表的“灾难文学”作品，将历史的、个人的、社会的、世界的、生活的、自然的种种灾难展现给读者，揭示生存的所谓“完全”感，实际是危险地悬浮在“深渊”、“空旷”或“虚无”之上，以至于有人说对于80年代的联邦德国文学若要寻找一个共同的表现主题，则非“灾难”莫属。

启蒙主义哲学家、理论家、思想家的学说和思想,并且对原始、远古、图腾、中世纪、巴洛克、浪漫派、神话、古怪、奇异、梦魇、荒诞等显得兴趣浓厚,热情有加,以至于既是学者又兼有戏剧人身份的库尔特·绪普勒(Kurt Hübner),在其《神话的真理》(Die Wahrheit des Mythos,1985)中不仅敢于宣布"科学技术时代"已经过时,而且还断言:"对于未来,只有一种文化形式可以设想,这就是科学与神话……进入一种通过生活和思维来传达的相互补益的关系。"

四 "后现代"理论和"互文性"

"后现代"提出的问题和人类生存及命运息息相关,虽然这是80年代联邦德国文化讨论中的热门话题,可由于其理论来源纷杂,且论者们众说纷纭,提出了许许多多定义,如"零乱性"、"非中心"、"非原则化"、"反讽"、"种类混杂"、"狂欢"、"'意义'模式消除"、"类冲动"、"亚结构"、"构成主义"、"卑琐性"、"不可表现性"、"行动性"、"参与性"、"内在性"、"非连续性"、"反正统性"、"否定性"等等,但实际上到了今天仍然是一个存在着广泛争论,并变得越来越难以说得清楚的无准确性、无确定性、无一致性的零散和未完成概念。因此,既有人简单地将不能用现实主义来指认归纳的其他所有文化现象和文学艺术,统统收进"后现代主义",也有人整体地说"后现代"既是对其间已经走向了极端的现代主义的反传统原则的继续,也是对现代主义种种形式的抛弃,因为后者在其自身的发展中也已经不可避免地变得日益陈旧、重复,还有人说"后现代"不是一个时期或阶段的界定,而是一种状态,不同的理论、倾向和美学观点在这个状态中相互结合与增强,致使该状况表现为现代派的一种容许不同的甚至是完全对立的立场并存的变形,更有人指出尽管"后现代"作家常常愿意以先锋派和反现代主义的面貌出现,但若仔细观察和分析,便可发现他们表现出来的观念、风格和"语言"实际上并非那么异常、独特、新颖,而这与"后现代"自身的不稳定性和模糊性有关,也与"后现代"的一个摆脱不了的悖论有关:当现代主义成为一种正常性、标准性的文化时,"传统"又反过来成了先锋派。

法国历史学家和社会哲学家米歇尔·福柯(Michel Foucault),是一个被公认的后现代主义理论的主要代表之一,他在80年代中期提出这

样一个问题:什么是今天的哲学,假若不是批评思维自身？他还说,“在我们的生活中有那么一些时刻，需要对我们的所思所见提出是否可以换个角度另行观察、另行思考的问题,这对于开拓我们的视野和深入我们的思考是必不可少的”。这些见解,对于新时期的文化艺术思潮和倾向,起到了重要的引导作用。实际上,还在60年代的时候,这位理论家就在寻找新的文化理论发展，他要求对思想观念的大的秩序体系进行重新思考,批评对主体“我”在历史社会和当前社会中的特别位置过分突出,标榜放弃对同一性、确定性的追求,主张追求“差异”和“其他”,这些对“后现代”文学的生发产生了巨大的影响。1969年2月22日,福柯在题为《作者是什么》(Was ist ein Autor)的著名报告中,还直接对文学创作发言,提出“谁在说话有什么关系”的命题,通过对作者概念和“作者—作用”是什么的分析,阐述作者只是话语的作用之一,批评文学的主体性理论,指出位于关注中心的,不是生活中的作者这个现实的人,而是作品的文本语言。

由于语言作为存在的基础,从这个方面来说,世界也就是作为一种文本在出现,每一事物在这层意义上都在文本化,一切语境,无论是政治的、经济的、社会的、心理学的、历史的或者神学的,都在这层意义上变成了一个互文本。语言的最小意义承载单元是符号。语言作为文学,也不是在产生新的符号，而是在使用人们的日常生活语言中业已存在的符号系统。符号的这个系统关系,决定了它们首先指涉的,不是所能指的自然或物的世界,而是其他的符号。据此,任何一部文学作品在同时指涉或“应和”的是其他的文学,即与其他的文学作品有着“互为指涉”(Intertextualität)的或称“互文性”的种种关联。

这个“互文性”理论,允许作家们将自己的艺术个性和创造性表现在能将先前的文学囊括在自己作品之中的能力之上,[①]对于他们解放思想,开辟思路,开创新的文学提供了无限的可能性。审美意义上的“拼凑”(Pastiche)或杂糅,即对人们熟悉的过去文学作品中的某些技巧、风格、故事、情节、场景、人物等的有意识的模仿或复制,或者讽刺性的暗示或重新组织，实际上也被联邦德国的文学评论家们比较一致地认为

① 安贝尔托·埃科的《玫瑰的名字》就是这样的一部小说。

是“后现代”文学的美学特征。对“后现代”有着认真研究的汉斯-约瑟夫·奥特海尔，就是从对符号系统的“后现代”认识和“互为指涉”的角度出发，将“后现代”文学定义为一种符号游戏：“后现代文学运用的游戏模式……是一种可以转送进一个更高级层次秩序的游戏模式。它不是在图解理论，也不是在阐释世界，而是在不断给人们叙述可以变形的、中断的，当然也可以是升级扩展的游戏建议。”可以设想这如同在观棋：棋局的走势可以变化无穷，但棋盘上的棋子实际却只有固定的轨道可走，它们的背后有着游戏规则，了解规则的人便可以欣赏棋局；文学中，世界文库里先前已有的人物、事件、素材、描写、形式、手法、语言、风格等，也在“后现代”作品中通过作者对其新的组合配置成为符号，读者被要求去发现作者设置其后的游戏规则，即奥特海尔说的“更高级层次秩序”，有了这方面的相应发现，就会有会心的欣赏阅读。

在我国，评论者对联邦德国80年代“后现代主义”文学的主要特征，也作了总结：“翻新前人的作品，从形式到内容，抹去时空概念，将现代故事移植到神秘的东方或过去；挪用现成的文学作品，拒绝简单的理性，对主体进行解构，摈弃对作品主人公的性格作鲜明的刻画和对人的可塑性的强调。基于文本的这些游戏性质，(“后现代主义”文学)给读者造就了更大的接受空间。”①

第十六节　“后现代”和现实主义叙事

一　“后现代”方阵

由于“后现代”理论和概念自身的模糊性、矛盾性、问题性，对于“后现代”文学的指认便是仁者见仁，智者见智。因此，既有汉斯·马格努斯·恩岑斯贝尔格的诗集《泰坦尼克号的沉没》、罗尔夫·迪特尔·布林克曼的跨体裁作品集《词语影片》(Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen.1965—1974, 1982)、奥地利作家彼得·汉特克的心理描写作品《痛苦的中国人》(Der Chinese des Schmerzes,

① 参见《历史上的盲点必须正本清源——统一后的德语文学》，陈良梅著，载《文艺报》，2001年2月20日。

1983)和《重复》(Die Wiederholung,1986)等,被有的研究者认为属于"后现代"范畴;也有沃尔夫冈·希尔特斯海默的《马尔博特》(Marbot,1981)、帕特里克·聚斯金德(Parick Süskind,1949—)的《香水》(Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders,1985)、克里斯托夫·兰斯迈尔(Christoph Ransmayr,1954—)的《最后的世界》(Die letzte Welt,1988)、汉斯-约瑟夫·奥特海尔的《禾克村故事》(Hecke,1983)、斯腾·纳多尔尼(Sten Nadolny,1942—)的《发现慢》(Die Entdeckung der Langsamkeit,1983)、克劳斯·墨迪科的《加罗林群岛的忧郁》(Das Grau der Karolinen,1986)、博托·基希霍夫(Bodo Kirchhoff,1948—)的《女士与猪》(Dame und Schwein,1985)、博托·莫尔斯豪泽(Bodo Morshauser,1953—)的《模拟柏林》,Berliner Simulation,1983)、英果马尔·封·基瑟里茨季(Ingomar von Kieseritzky,1944—)的《灾难纪事》(Das Buch der Desaster,1988)、克劳斯·霍非尔(Klaus Hoffer,1942—)的《半途》(Halbwegs. Bei den Bieresch I,1979)和《巨大的殉品》Der groβe Potlasch. Bei den Bieresch II,1983)、约亨·柏瑟(Jochen Byese,1949—)的《紫外线》(Ultraviolett,1990)、帕特里克·罗特(Patrick Roth,1953—)的《河岸》(Riverside,1991)等作品,被较多的批评家认为是80年代联邦德国"后现代"文学。

这些作品,表现自然、人性、历史、传说、社会、存在、人生、未来等主题,让人感觉"什么都行"、"一切皆可"的审美观念给作家带来极大的创作自由(特别是布林克曼的《词语影片》),从形式到内容,从意识到情绪,从思想到心态,从感受到体验,从"结构"到"符号",从境界到"语言",都有"后现代"的特征,整体上为德国文学增添了新的色调。

"后现代"文学中最令人瞩目的作品,无疑是帕特里克·聚斯金德出版的第一部小说《香水》。[①]这部小说先是在《法兰克福汇报》文艺副刊上连载,副标题叫做《一个谋杀犯的故事》,叙述的是主人公没有自己的个人性,但是拥有力量可以任意影响他人,他试图独自生活或与他人共同生活,在这些努力全都落空后自我导致死亡。此杀人犯名叫让·巴蒂斯

① 在《香水》出版前,聚斯金德以剧作《低音大提琴》(Der Kontrabaβ,1981)引起了评论界的注意。人们了解到作者出身于一个记者兼作家的家庭,1968年至1974年在慕尼黑大学学习历史专业,除此之外对这位作家的其他情况知道得很少。

特·格雷诺耶,1738年出生在法国巴黎市区，出生后立即被母亲扔在鱼摊旁的垃圾堆上,但他仍然活了下来,母亲因犯杀婴罪被处死,他从小由教堂给他寻找的奶妈带大。慢慢长大的格雷诺耶相貌丑陋,但是嗅觉异常灵敏,能够识别和记住四周的每一种气味,可自己身上却无体味散发。这两个独特的生理特点,决定了他的人生之路。他早年被卖在制革坊当学徒，一天嗅到一位十五岁少女身上散发出的一种与众不同的气味,在狂喜中杀死了这位少女。格雷诺耶感觉到自己的人生使命是当个香水制作师,他来到一家香水作坊拜师,后又决定去法国南部的香水中心格拉斯市学艺。在漫长的路途中走了七年,曾在一座山峰上过着与世隔绝的半人半兽的生活。到达格拉斯后,格雷诺耶调制出一种又一种迷人的香水,同时也在不断寻找新的体味,为此成了神秘的系列杀人犯,先后杀死了格拉斯市的二十五名美丽的少女,从她们身上提取体味,用来制作能使所有人都会神魂颠倒、如痴如醉的香水。杀害了第二十五个少女后,格雷诺耶被捕判处死刑。行刑时,他身上携带的香水迷乱了包括受害者父亲在内的所有在场人的神智,不仅得以死里逃身,还被受害人的父亲收为儿子。他充满了对易受诱惑的人世的厌恶和憎恨,也不想在这个世界上再活下去,又回到已经离开了很久的出生地巴黎,与一些盲流、盗贼、乞丐、妓女、逃兵、走投无路的年轻人、持刀斗殴者和杀人犯混在一起。他在夜里打开香水瓶,用从最后一个被害少女身上提取的体味制成的香水迷乱了这些人,让这些人在疯狂中将自己活活撕碎。

这部小说有着严谨的结构和出人意料的情节,没有倒叙,也没有内心独白,叙事语言属于多种文体,既有旧体词句,也有粗俗的日常口语和时髦的新义词,可以说这是一部"时代错误"小说。[①]聚斯金德在叙事形式、叙事语式、语句范式、文本结构、描写风格上大胆而新奇,对许多德国或国外作家(克莱斯特、尼采、福柯、格拉斯、加缪、卡内蒂等)的作品及用典进行了仿效、复制、拼连、组合、杂凑,如格雷诺耶的命运就与德国克莱斯特的名著《科尔哈斯》中的主人公的命运有着许多相似之

① "时代错误",指把事件、人物、场景、细节、语音等错置于一个不存在这类事件和人物的时期中而产生的错误;"时代错误"可以是无意的,也可以是有意的,有意时可以产生幽默、嘲讽、滑稽等效果。

处，以致在小说中几乎看不到属于他自己的叙述语言，但正由于这个各种语言混合的审美特点，反倒产生出多种叙述语言所蕴含的不同的张力和形式上的创新。[①]因此，对这部像是在炫耀智力的小说，人们可以从多个角度阅读，既可作为描写 18 世纪社会面貌的历史小说来读，也可作为侦探或恐怖小说来读，既可作为表达对政治极权主义担忧与愤怒的现代寓言小说来读，也可作为一部反启蒙理性的神话小说来读，总之这部小说具有许多阅读层面，给读者开拓了多个接受空间，指涉性很强。[②]

另外一部非常引人注目的"后现代"小说，是克里斯托夫·兰斯迈尔的《最后的世界》。兰斯迈尔是位来自奥地利的作家，发表这部小说时刚刚三十八岁，此前并不怎么为人知晓，[③]但因此书而获得了许多人梦寐以求的巨大成就。[④]小说选取一个古代题材，叙述古罗马诗人奥维德被流放到黑海边一个人烟稀少的荒凉城市托弥，有个叫科塔的古罗马人作为自命不凡的业余侦探前往该地，寻找他的踪迹，并寻找诗人那部据说已遭到焚毁的诗集《变形记》。被流放的诗人在小说中并没有怎么出场，他被托弥居民逼得逃向深山后，人们不知他是死是活，还是失踪。前去寻找他的科塔却在寻找的路上与他作品中的人物相遇，种种联想、梦幻和思索，演绎成一组组人物奇特、故事诡秘、理性思维与心理梦幻相

① 《香水》让当时才三十七岁的作者大出风头，不仅被"南德电台"权威性的"佳作排行榜"排列榜首，而且一上书市就引起轰动，当年就销售了约三十二万册，到了90年代初总发行量就达到二百万册，可与20世纪德国小说文库中获得最多读者的雷马克的《西线无战事》比肩，还被翻译成包括中文在内的二十八种外文。

② 以《香水》成名后，聚斯金德又发表了《鸽子》(Die Taube，1987)和《索墨尔先生故事》(Die Geschichte von Herrn Sommer，1991)等，这些作品虽然也一度列在畅销书排行榜上，但都未能接近《香水》创下的发行量。

③ 此前，兰斯迈尔发表过《闪光的沉没》(Strahlender Untergang，1982)和《冰川与黑暗的恐怖》(Die Schrecken des Eises und der Finsternis，1987)两部小说，其中写北极探险的第二部小说，叙述生动、扣人心弦，而且诙谐幽默，被一些评论誉为"文学的希望"。

④ 小说发表的当年就成为联邦德国文化生活的一个热点话题，不仅各种报纸杂志上有评论发表，而且《明镜》周刊还发表封面文章，称作者是个了不起的天才，是当前德语文学的一颗新星。小说非常吸引读者，一时间在社会上兴起了阅读热潮，在发表的当年就接连再版七次，销售量达十五万册。

融、难分难解的故事。无边无际的荒凉之地"最后的世界"，是逃犯、罪犯、流放犯、被社会遗弃的人所生活的城市，是一座冬天遭受严寒、夏日遭受酷暑的城市，也是一座在每个人心中投下巨大阴影的昏暗、变形、冷酷、灭亡的城市，是无法僭越的精神荒漠，是世界的尽头。在最后被洪水、泥石流淹没之前，在这个城市里我们可以看到"疯长的植物依从其自身美的法则，长过并遮没了人类技术熟巧地创出的所有符号，居民的房子成了长着青苔的危岩，街巷成了荆棘丛生的狭路，居民们变成了石头、鸟儿、狼和空空的回声，而那巨大的海鸥群，也挣脱了聋哑女织工用细纱布织成的织布画，冲入蔚蓝无云的天空"，[①]毫无疑问这是奥维德在他《石头之书》中所预言的世界，即由人类世界向无人类的自然世界还原的世界。

在写作风格上，有出色想像力的兰斯迈尔把神话、历史、传说、梦魇、幻象融为一体，使用的语言虚实结合，含蓄蕴藉，一词多意，扑朔迷离；完全置传统的叙事模式、结构、规范、形式、体裁、文类于不顾，通篇时空错乱，半真半假，情节荒谬，语言冷漠，素材零碎，话语掺杂，所有的场景和人物的经历都可以相互置换，历史被瓦解，成为诡谲怪诞的神话和幻觉，既虚无缥缈，又自由奇特，一切如万花筒般地拼凑起来，任何对理性的寻找都显得没有意义——一言以蔽之，采用的是"后历史"手法。兰斯迈尔因此被批评家认为是"后现代文学的典型代表"。

二　施特劳斯的小说

70年代以戏剧出名的博托·施特劳斯，在写作戏剧的同时也在创作小说和诗歌。所创作的小说在70年代主要是一些中、短篇小说，如《麦伦娜的姐姐》(Merlenes Schwester, 1975)、《威胁理论》(Theorie der Drohung, 1975)、《献词》(Die Widmung, 1977)等，这些小说都是以人生中的一些困境或危机为叙事框架，表现人的分裂感受(《麦伦娜的姐姐》)，人的自我丧失和变形(《威胁理论》)，人际关系的彻底异化(《献词》)，叙说当代的悖谬、荒诞、滑稽，指出社会的虚伪，探询人的存在及其意义。

① 引自谢建文教授的文章《发现者对失落意义的追寻：略论兰斯迈尔的〈最后的世界〉》。

进入80年代，施特劳斯在小说的创作方面继续取得斐然成就，在描写对象、思想意蕴、表现主题等方面也无什么大的变化，继续反映生活中的竞争压力带来的恐惧、孤独、苦涩和不安，继续表现现实社会里人的失败、茫然、忧郁和焦虑，继续演绎人们的主体丧失、思想空虚、心灵飘离、历史记忆断碎、生活寡淡无味、只有欲望没有爱情、陷入困境无力自拔等后工业时代的精神状态，继续从关注个体存在状态的角度切入，反映所处的时代的风貌，他被公认是80年代联邦德国具有代表性的作家。

引起批评家、评论家、文学家格外关注和争论不休的，是关于施特劳斯小说的艺术风格问题。有人说他具有"后现代"姿态，有人说他具有现代主义思潮，有人指出他的作品具有类似奥地利作家彼得·汉特克的那种主观性和宗教意蕴，有人说他的作品是没有多少艺术价值的"随笔式"的作品，有人称他的叙事是"拼画游戏"，有人批评他的小说是"廉价的合成材料堆积"，也有人说他将小说的表现方式作了大胆的拓展，说他的文体选择、结构方式具有一种独特的审美意识，在当前联邦德国文学中是独一无二的。总之，意见纷纭，评价截然不同，以至于最后可以明确的是，施特劳斯在创作中采用了不同的风格和形式，融合了不同的流派和手法，借鉴了各种文学典范，融会了多位大师的语言，致使他的小说风格不完整统一，让人若要归纳流派甚感其难。

这种高度自由的不可界定状态，正是施特劳斯因注重文体风格而自觉和刻意为之。面对充满病态、危机、矛盾和忧虑的时代，施特劳斯日益趋向于采取"一种唯美主义的态度，一种厌弃现实的态度"，"宁愿在神话的虚构中寻求解脱，而不是在同越来越复杂的当代世界进行具体论争的过程中获得拯救"。[①]这种对现实坚持疏远的态度，换个角度看恰恰是一种特殊的思想启蒙行为。他既注重写什么，也注重怎么写，对于文体风格问题赋予了历史、文化、社会认识的意义，认为作品的风格形式，可以揭示作品的内在精魂（"对生活的历史性，是可以通过对作品风格形式的安排来显示的"），认为为作品所表现的内容找到一种极为恰当、与之和谐一致的风格形式，不仅有助于作品富有艺术审美魅力，而

① 参见《博托·施特劳斯及其〈年轻人〉》，谢建文著，载《外国文学评论》，1997年第3期，第50页。

且还有助于帮助社会恢复已经丧失了的历史记忆，提醒社会注意已经被遗忘、摒弃或被认为已经过时了的价值。简言之，施特劳斯在创作上采取一种"唯美主义"的态度，是因为他将艺术风格当做一种艺术符号，追求在刻意安排的风格中释放一种表达涵义，追求思想与艺术互为补充的同一，即内容与形式的同一，也就是人们常说的"没有无形式的内容，也没有无内容的形式"。因此，把各种文体融为一体的"跨风格"，是施特劳斯选择的艺术风格。如果说在戏剧中他是让舞台道具具有了直喻性的意义，那么在小说中，他则是让风格获得了大有深意蕴涵其间的特殊的语言指称功能，即他的小说形式本身，就是对"四分五裂的时代面貌的反映"，这个时代是"恐怖与狂妄"的时代，是"怀疑与狂想"的时代，是"错综复杂的联系与致命的孤独"的时代。[①]

80 年代施特劳斯发表的第一部长篇小说《喧嚣》(Rumor, 1980)，叙述一个事业和生活上的失败者逃离社会，遁入人生边缘，最后沉沦毁灭的故事，表现了现代人心灵的不安，以及精神上的崩溃。接下来发表的笔记性故事和小小说集《伴侣，路人》(Paare, Passanten, 1981)，从一个游荡人的视角，对政治事件进行评论，对大街上的行人进行观察，描写男女之间在性生活上的"无所谓态度"，描写逢场作戏、不以感情为基础的性生活，透视和解构当前社会的人际"关系"。这部作品使得施特劳斯的叙事作品首次获得了较大的读者群。获得评论界不少好评的中、短篇小说集《并非他人》(Niemand anderes, 1987)，也是一部对现代人的形态仔细观察和思考的作品，他们的语言后面实际隐藏着失语症，个性后面暴露出个性丧失。这里，施特劳斯又一次尝试使用了日记、报道、随笔、信函相互交错、穿插、映衬和混合的语言形式。在 80 年代发表的最后一部小说《会议》(Der Kongreβ, 1989)中，施特劳斯以独特的语言叙述了一系列既有变态又有柔情的故事，反映了现代人在欲海中爱情没有结局的命运，以及当今社会上存在的性别斗争问题，表现了人的生存现状。

施特劳斯的那部自认为是一部"浪漫主义反思小说"的《年轻人》(Der junge Mann, 1984)，特别引起了评论界对他的艺术风格的争论。在这部小说的"引言"中，施特劳斯对当今小说的写作方式作了一个语焉

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第425页。

不详的阐释，其中说：前后顺序式的叙述方式已经不再适当，对于当今的适当形式只能是将故事地点平行地进行叙述。他的这番“引言”让人感到是对自己叙事方式的一种提示或暗示，为人们争执他的艺术风格问题也提供了一个理由。《年轻人》用五个长长的各自完整的、只是通过人物或空间而相互松散联结的篇章，以第一人称“我”为叙事视角，叙述了主人公莱昂·普拉赫特内在和外在的发展之路。在第一章中，“年轻人”导演一出戏剧没有获得成功，放弃了戏剧生涯。在最后一章里，过了十五年后“年轻人”又回到戏剧界，碰上他当年的朋友，戏剧导演魏格特。这两章之间的其他三章，是奇异故事和乌托邦故事的穿插。惹人注目的虚构和虚拟，起着对现实生活的批判作用。“年轻人”最后不是完成个性发展，而是自我放弃，精神毁灭，有如作家其他作品中的结局一样。通过对“年轻人”个性发展和精神发展毁灭过程的描绘与展示，小说探讨了个体与社会的关系问题，指出一种与社会和谐统一的想法在这个瞬息万变、光怪陆离的时代已成为一种虚幻的关系，在强大而冷酷的社会现实面前个体的存在是苍白和脆弱的。施特劳斯表达了自己的“社会批判意识，表现了现代社会知识分子无法与社会融合、无法找到生活意义的痛苦”。[①]《年轻人》的基本内涵和思想内容在施特劳斯的创作体系中是一以贯之的，没有突出的变化。

在小说中很强的叙事艺术和丰富的想像却显得很突出。施特劳斯对语言的把握驾轻就熟，在书中叙述的莱昂·普拉赫特个性发展之路，既是形而下，也是形而上的，其中充满了混杂、突兀、荒诞和随意，打破了现实、历史、意识、幻想、真与假、虚和实、抒情与议论、质询与戏仿之间的界限，时间空间交错拆解，逻辑关系荡然无存，既有宗教洗礼，又有艺术熏陶，既有爱情经历，又有奇人异事，既有梦幻之行，又有神秘世界，既有意义碎片，又有恐怖场景，既有神魔鬼怪，又有严肃思考，还有对德国历史、现实、自然与社会问题的高谈阔论。写作方式与其说是在追溯和叙述，不如说是一种变形的记忆、传说和历史的断篇残简的荒诞组合。象征、隐喻、借喻、暗示、影射、议论等俯拾皆是。语汇上采用机巧、反讽、双关、文字游戏等修辞手法，结构上既似“教育小说”，又似寓言小

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第289页。

说。小说中还有接近浪漫主义哲学或相似于哲学文论的宏篇大论，显得是在传承18世纪古典作家歌德和浪漫派作家蒂克、诺瓦利斯等人开创的艺术传统，同时又有对小说传统套路的诸多颠覆……一切都在文体中，一切都被文体浸泡着，《年轻人》展示的叙事层面极其巨大，是施特劳斯迄今发表的叙事作品中最为复杂和最具匠心的一部。

三 现实主义巨著

长篇小说通常被作为衡量一个时代文学成就的重要标志。联邦德国的文学评论也不例外。在这层意义上，帕特里克·聚斯金德的《香水》、博托·施特劳斯的《年轻人》、君特·瓦尔拉夫的《最底层》等虽被视为80年代联邦德国小说创作中的几个毫无疑问的标志性作品，但是被联邦德国文学评论界关注、认可和叫好的程度，都不及彼得·魏斯的《抵抗的美学》(Die Ästhetik des Widerstandes, 1975—1981) 和乌韦·约翰逊的《周年纪念日》(Jahrestage. Aus dem Leben Gesine Cresspahl, August 1967—August 1968, 1970—1983)。这是两部气势恢弘、取材辽阔的现实主义之作，发表时间从70年代延伸进80年代，被一些文学史学者比喻为70年代和80年代联邦德国小说中的“两棵参天大树”，称它们的艺术性出色，令其他“任何作品都无法与之相比”。①

(一)《抵抗的美学》

1981年，继第一卷和第二卷分别在1975年及1978年发表之后，魏斯生前创作的《抵抗的美学》第三卷出版。三卷厚重的小说是对历史上一连串重大事件的描写和纪念，是对一些抹不掉的深刻记忆的追述和讲述，是对德国及欧洲工人运动的展现，展现了半个世纪前德国及欧洲工人运动的发起、发展和目标，展现了工人运动的悲壮、挫折、失败、经验和教训，展现了对剥削与压迫的反抗和斗争。这是一部时刻保持着清醒的理性姿态，但又每每以感性的话语来传达历史的苍凉和沉重的作品，是一部题材重大、视角重要、问题尖锐的作品，作者对德国及欧洲工人运动史进行了细致观察与深刻反思。同时这也是一部让人们不由得

① 参见《联邦德国文学史》，贝恩特·巴尔泽等编著，范大灿等译，北京大学出版社，1991年，第440页。

心灵震颤、有益于当代人思索“历史是不能忘记的”文学力作。它还是一部具有一定自叙性元素的小说,书中叙述者的人生经历,若纯粹从地理学的角度看，除了西班牙外，其余的皆与作家当年曾到过的地方相吻合。后来,这个“空白”也被作家填补:在小说准备期间,为了了解当年西班牙内战的历史场面,魏斯特地到西班牙游历。

对于充满血与火的风云世事和有关史实，魏斯是通过一个虚构的叙述者“我”的视角来展示的。小说从 1937 年的秋季讲起。“我”是一个无名工人,生于 1917 年,是一名在希特勒政权白色恐怖下转入地下的德国共产党的支部成员,最初生活在柏林,后来流亡国外,先是到了布拉格,又从那里去了西班牙,参加了那里爆发的反佛朗哥的战争,在一个康复医院照料国际纵队的伤员,这是小说第一卷的主要内容。第二卷从“我”在西班牙反佛朗哥战争失败后来到法国巴黎开始,叙述“我”辗转到了瑞典斯德哥尔摩,在一家工厂打工,他迫切想参加与政治信仰相符合的社会活动，于是不顾瑞典当局颁布的外国人不得从事政治活动的禁令,与“共产国际”地下组织的共产党人取得了联系,还与同布莱希特在一起工作的人员认识，参与了一个革命剧本的创作。第二卷的叙述,以布莱希特 1940 年 4 月被瑞典当局驱逐离开瑞典结束。第三卷的叙事,从生活在捷克斯洛伐克的父母不得不逃亡,历经艰辛来到瑞典开始,重点有三个:一是与老社会党人的父亲连续不断地讨论工人运动失败以及法西斯当权的原因;二是叙述在斯德哥尔摩共产党支部的活动,叙述德国反法西斯地下抵抗运动和法西斯政权对抵抗运动组织“红色乐队”的镇压和屠杀,叙述共产主义工人运动内部的矛盾、冲突、不和和纠纷；三是叙述母亲在德国占领区因受到了种种可怕事件的惊吓而病倒去世。

对 1937 年至 1945 年间那段德国及欧洲特定时期进行描写、追述、展示和透视,由此引发对火红、曲折、悲壮、沉重的历史的思考,经受思想和感情的洗礼,还只是《抵抗的美学》的内容的一个层面。小说的涵盖面十分宽广,除了第一层面,还有一个同等重要的第二层面,即围绕文化和艺术展开的对于无产阶级意义和价值问题的尽情思索。第二叙述层面既简单又自由,从绘画、壁画、雕塑、文学作品到博物馆陈列品,从帕尔加侬的古希腊祭坛到杰里柯的《梅杜萨之筏》,从丢勒的《伤感》到

毕加索画作和柏林玛丽亚教堂里的壁画，从但丁的《神曲》到卡夫卡的《城堡》，从德国作家在20年代创作的无产阶级革命小说到布莱希特戏剧……小说中的叙述者"我"和他的朋友在不同的场合用不同的方式酣畅淋漓地表示了对人类文化遗产和文化艺术的浓厚兴趣，琢磨、感悟、探讨、研究、认识与思考其中的历史内涵，在艺术中发现历史，从历史的角度观照艺术，在历史中寄托艺术的情感，又在艺术之中发现历史的真谛。

对历史的揭示和对艺术的讨论两个层面的高度结合，体现了作家独到的思想锋芒，体现了他穿越历史雾霭的深邃眼光，以及获取适合表达自己创作精神的风格与方式的艺术智性。小说中的"我"通过对艺术知识的追求，对历史灿烂文化的吸收和对艺术真谛的探索，从而思想发展成熟，成为一个无产阶级作家，成为一个更自觉的有着更高精神境界的战士。作家通过这些描述向读者展示了对于艺术本质的理解，这就是艺术是一种符号语言，是人类的集体记忆，是人类对所追求的但是还未实现的希望和理想的存储，是人类为反抗压迫、争取自由和人道主义而进行斗争的一种积极的、富有创造性的方式，是人类反抗精神的表达，概言之是"抵抗的美学"。

美学的价值在于"抵抗的美学"，因此写历史不是目的而只是手段。目的在于，通过对历史的回顾，提出一个既有深远历史意义，又有重大现实意义的问题。这就是要把所有对历史、文化、艺术的观察和思考都统一在一个"抵抗的美学"的核心思想之中，这就是要把美学思想与追求人类社会进步的思想联系在一起，这就是要对人类社会的未来抱有信心，不要放弃希望，正如作家在小说中所说："我们要坚守我们的希望，如果放弃了希望，我们就不可能再继续前进……希望在任何时候都比失败更为强大，因为希望不是别的，是生命力自身。"这既是作家对历史真实的诠释，也是他对美学理念的另外一种写法。

"美学不再是对艺术作品的研究阐述，而是被直接地表达了出来"，魏斯这样评论他的在内容与形式上都别开生面、独具价值的《抵抗的美学》。我们可以这样理解，作家指的是他的小说在追述历史事件，解析历史变化，感叹历史命运，探讨文化艺术与政治、社会、时代的关系之中，体现了所追求、主张和强调的美学的意义与价值，这就是艺术要向人们

传达社会政治思想,要呼唤人们社会政治意识,要让读者获得历史经验参照,要使人们认识到并承担起对于社会和历史的使命和责任。可以说正是由于这个追求和联系,《抵抗的美学》从第一卷问世起就在文学界、批评界和社会上引起了各种不同的反响。有人赞叹这部作品具有文化高度、哲学深度、思想广度和精神力量,赞叹它具有历史穿透力和酣畅的文思。如阿尔弗雷德·安德施和沃尔夫冈·克彭等当年"四七社"的作家,就对《抵抗的美学》非常赞赏,认为这是一部了不起的文学杰作,读后让人产生一种肃然起敬、高山仰止的感觉;克彭说,"对我而言,《抵抗的美学》是我生活的这个时代所推出的最为激动人心、最为大胆、最为悲哀的一部著作",称赞魏斯的作品能够使人激动和兴奋,是一部真正的时代扛鼎之作。有人则认为这种看法大谬不然,说它是60年代末大学生运动激进思潮的顽固不化的产物,说在庞大的语言堆砌的构架下面其实并没有埋藏着多少真正的金矿。

在风格上,《抵抗的美学》是由纯粹和密集的思考和议论构成,长时间的人物对话和大量的对文学、艺术在世界历史进程中的作用与意义的讨论,使得本来就几乎没有什么人物塑造、没有什么紧凑情节的这部长篇小说超越了人们通常熟悉的"小说"叙事模式,成为一个论文、报告、报道的混合体,使得作品与"小说"并不十分吻合。这种历史揭示和艺术审美讨论两个层面的作品结构,对于读者的挑战是巨大的。它要求读者一定要深入探询,尽力去把握小说中人物发言的历史背景和根据,要时刻注意到小说人物的谈话、议论与他们这时所处的时代的关系,在这个时代中他们力图要参与推进世界历史的进程,他们不得蜻蜓点水,浅尝辄止。[①]

(二)《周年纪念日》

1983年,即魏斯《抵抗的美学》最后一卷发表后两年,乌韦·约翰逊花费十多年心血创作的四部曲《周年纪念日》最后一部也在这时发表,在1970、1971和1973年他分别发表了前三部。这部篇幅长达二千多页

① 为了帮助人们阅读,在发表《抵抗的美学》最后一卷的同时,魏斯还发表了《1971—1980年日记》(Notizbücher 1971—1980,1981),其中记载了对《抵抗的美学》的创作过程以及对写作的安排、策划、构思和思考,有如当年托马斯·曼发表《〈浮士德博士〉写作经过》一样。

的鸿篇巨制,不仅成为作家个人文学创作生涯中的巅峰,而且也被誉为二战以来联邦德国文学中一部可以与列夫·托尔斯泰和托马斯·曼历史社会小说相媲美的巅峰之作。这部作品的出版与魏斯《抵抗的美学》的出版一样,被视为20世纪70年代和80年代联邦德国文学史上的一个重要事件。

四部曲的第一部,主要回顾当年往事,叙述在主人公长大的故乡小镇上,生活由充满小市民情调逐渐变为充满法西斯主义情绪。第二部的主要线索是,主人公的母亲在晦暗的历史背景下越来越在宗教信仰上走火入魔,后在工厂大楼里自焚。荒谬年代里的奇异个性和反常心灵被深入开掘。第三部展示了第二次世界大战以及战后年代的历史,叙述主人公的父亲曾经当上镇长,后被关进苏联军队设立的苦役营。人物命运和时代风云被揭示得异常鲜明。第四部勾勒的是一个政治希望的轮廓:1968年"布拉格之春"政治活动,给主人公带来了希望,她期待民主化的社会主义制度。不过,尽管这里简单介绍了小说每一部的主要内容,但是这个庞大的四部曲实际上没有通常那种可以复述的故事情节,只有一个历史与当今、往事与现实、回忆与体验、众多人物和众多事件交织在一起的结构网络。在这个结构中被主要叙述的是现在已经三十五岁的格西纳·克勒斯帕尔的生活,她于1933年出生在德国麦克伦堡州的一个由作家杜撰的叫做耶里霍夫的小城镇上。

对于这个女主角,熟悉约翰逊作品的读者并不陌生;她在作家发表的第一部小说《对雅科布的种种揣测》中是主人公雅科布·阿勃斯的女友。格西纳现在是一家美国银行的外文翻译,从德国杜塞尔多夫移民到美国纽约已有六年,依然独身未婚,与同雅科布所生的十一岁的女儿玛丽一起生活。格西纳的生活,是在嘈杂纷乱、变幻莫测的纽约大都市里的通常生活,没有新奇,没有轰动,不乏喧闹、干扰和惶惑。由钢铁、混凝土、巨大玻璃墙构筑的高楼大厦林立的现代工业文明大都市纽约,是格西纳生活的环境。城市里每天都在发生的暴力和犯罪,越南战争给社会带来的动荡,种族歧视问题,肯尼迪总统和黑人领袖马丁·路德·金遭人枪杀等,是格西纳生活中的现实。[1]纽约,对于女儿玛丽来说是家园,是

① 1967—1968年,乌韦·约翰逊接受一家美国出版社邀请,前往美国作了长时间逗留;这段生活经历体现在《周年纪念日》之中。

中心，是历史，是未来，而对格西纳来说则始终是一个陌生的地方。她每天都要阅读《纽约时报》，从中了解和摘取关于社会情况的时事报道。从报纸上所了解的情况，又使她更加难以对纽约所代表的生活产生文化认同和家园认同。为了填补精神上的空虚，冲淡没落的意绪，格西纳经常同邻居交谈，特别是同女儿大段对话，向她讲述二战前在德国的生活，回忆自己的过去和往事，回忆故乡耶里霍夫，回忆父亲、母亲、祖母和雅科布，以及其他种种事情，回忆得很多，很远，也很广。

这样，先前结合现在，历史混合现实，回忆交织体验，以现实审视历史，以历史观照现实，构成《周年纪念日》的内容特点。通过对格西纳生活的叙述，约翰逊展示了四种体制的社会（纳粹德国、民主德国、联邦德国、美国）对主人公生活的影响，又通过格西纳的视角，反映了历史的颠倒、时世的无常，反映了置身其中的人们的危难、迷失、不安与困惑，反映了 1933 年至 1970 年这个特定时期的德国历史，反映了 60 年代美国的社会生活，反映了一个时代的一连串重大历史事件，反映了已经逝去的历史与当前社会政治上的关联。所谓“周年纪念日”，是指从 1967 年 8 月 21 日起，至 1968 年 8 月 20 日止的这个时间段中有重大政治、社会事件在频繁发生的那些日子。在这一“年”的最后一天，苏联军队的坦克开进了捷克斯洛伐克，结束了那里的“布拉格之春”政治活动，而格西纳原是计划要在这一天前往布拉格，完成银行交代的业务，同时想亲眼看到自己心中的政治希望正在那里成为现实。“布拉格之春”的破灭，意味着多年来的政治希望的破灭，但是作者的态度并未由此而悲观和虚无，而是让小说的结束不是一个宣告希望彻底破灭的结束：“对于生活，人们原则上知道一点：事物都有变化规律，都会按照这个规律变化和消逝。”这是一个寄希望于历史辩证法的结束。

“惟有以后时代的人们，才能充分认识到他的了不起。”海因里希·伯尔在阅读了《周年纪念日》之后，如此称赞约翰逊的创作。评论界也认为，“未来的人们，将在这个四部曲里了解我们的时代”，认为小说的新意和深意在于它敏感、真实和多方位地再现和反映了历史与当前。对历史和当今的思索，的确可以说是约翰逊创作《周年纪念日》的艺术基础和基本思路。作品题材是现实的，叙述采用的是编年史叙事框架，一个世纪的人事沧桑、时代风云、时事政治被直接或间接地涉及，同时并不

热衷于以个体生活来联接重大历史事件，不迷失在纷杂混乱的历史事件之中。小说展示的历史关注和现实关注立场,是理性的审视立场。德国传统的现实主义小说那种开阔、凝重的品格得到了继承,笔底下还带着社会批评的趋向。当年发生的对犹太人的迫害,今天出现的对黑人的歧视;当年的法西斯主义恐怖,今天整日的暴力犯罪;当年的投降主义，今天的社会腐朽,美国在越南的战争,苏联军队的坦克开进捷克斯洛伐克……这不是简单的对历史和现实的对比，而是以现实主义精神对毫无光彩的沉重历史予以披露，是对当前现实社会所存在的问题都予以揭示的理性批评态度。

不言而喻这也给小说带来了特殊的要求。在四部曲的第一部中,主人公脱口而出地说,“何处是我们可以前去流亡的理想的瑞士”,她由此而陷入思想苦闷,她不愿在民主德国生活而逃到联邦德国,又对联邦德国社会感到失望而移民去了美国,然而又对美国社会感到失望,美国并非是原先所希望的理想之地。从主人公格西纳所表现出来的寻找意识和为此产生的不安、失落、惶惑和痛苦中,我们可以发现极具历史感和现实感的《周年纪念日》如同作家以前发表的作品一样,也是一部在寻找一种理想的社会和人生,却又并未找到的小说,记载了一个世纪的沧桑变化。

在对历史和生活进行梳理,以及对理想进行探寻的同时,约翰逊始终注意艺术上的观照，表现出把握艺术和驾御复杂历史题材的不凡才力。形成自己特色和成为《周年纪念日》重要修辞方式的,是对于历史的追述,约翰逊主要不是依靠对人物和事件的描写,而是把描述语言和描述对象同一起来,用语言本身来折射历史,即通过对具有时代政治色彩的语言的灵活运用,以及对社会流行词语、短语、专业用语、缩略语的恰倒好处的使用,来折射不同时期的社会生活和特定历史,来激发读者的想像力,把自己置身于特定时代的历史氛围之中。与魏斯《抵抗的美学》的复杂结构相比,约翰逊这部也用无数细节和众多人物构筑起来的、时空跨越20世纪三代人生活的四部曲要简单一些,但也完全像魏斯作品那样材料丰富,有众多的人名、地名、引文、注释等,要求读者不仅要拿出许多时间来阅读,而且在阅读时还必须思想集中,不得走马观花,不仅要有出色的记忆力，还要有从容的阅读心态和循序渐进的坚韧耐

性。[①]约翰逊在所作的“法兰克福讲座”(Begleitumstände.Frankfurter Vorlesungen,1980)中,详细阐述了与他的四部曲创作有关系的周边因素和材料,以及在第三部与第四部之间(1973年和1983年)出现的长时间停顿的私人原因。[②]

第十七节 “后现代”文化语境中的戏剧

一 施特劳斯的戏剧

在70年代以剧评和剧作脱颖而出的博托·施特劳斯,进入80年代后继续十分引人注目,不仅有小说和诗歌发表,而且在戏剧创作上也有突出成就,不断在为联邦德国剧坛增添新作和亮色,这表明他的确是位在当今联邦德国文学中很有影响的勤奋而多产的作家。

以敏锐的目光和艺术感受,施特劳斯在80年代创作了戏剧《卡莱德韦》(Kalldewe Farce,1981)、《公园》(Der Park,1983)、《女导游》(Die Fremdenführerin,1986)、《来访者》(Die Besucher,1988)和《时间与房间》(Die Zeit und das Zimmer,1988)等。《卡莱德韦》写突然出现在一群人中的同名主人公成了这些人愿望的寄托,成了他们拥戴的“头儿”,而他实际上根本不可能给他们带来任何满足,小说以此虚妄不实的气氛,表现了后工业社会情境下的人们希望在生活中有一个简单有效的“好”机制,来驱赶心中的生存恐惧心理。《公园》让神话传说人物和现代社会人物在舞台上出现,表现“在无爱的社会中寻找爱情,在伴侣关系中寻找性爱,在一个变得抽象、冷酷的世界中寻找感性但终不可得”的主题。[③]《女导游》涉及的也是当代社会的情爱和性爱问题,是在一对不相称的男女的结合与分离中表现人际关系的不稳定。《来访者》是一出“戏中

① 这些,显然并非每个读者都能够做到的。于是就有了一个名叫洛尔夫·米歇艾里斯(Rolf Michaelis)的作者,特地出了一册《乌韦·约翰逊的小说〈周年纪念日〉阅读指南》(Kleines Adressbuch für Jerichow und New York. Ein Register zu Uwe Johnsons 'Jahrestage',1983),帮助大众读者能够深入解读和把握约翰逊的小说。

② 私人原因主要是约翰逊的夫人被揭发出来是捷克情报局的间谍,由此导致离婚,作家心理上受到刺激等。

③ 参见《20世纪德国文学史》,高中甫、宁瑛著,青岛出版社,1999年,第297页。

戏”，内容是一个导演和一个年轻演员在排练一出戏的过程中不断有“来访者”前来，使得他们不断在脱离自己的排练角色，“戏”与“现实”的界限全然不在，对剧作的导演成了对剧作的争论。《时间与房间》则犹如一部故意被拍摄得极其朦胧的电影，让人看不清楚剧中人物谁是“属于”谁，或者谁是曾经“属于”谁的关系，让非秩序、非道德的社会气氛和人际关系间的纷繁、混乱，在这种“看不明白、看不懂”的戏剧形式中得到了凸现，模糊的形式和变形的内容，在这里得到了自然的融合。

这些戏剧表明，施特劳斯 80 年代的剧作如同其 70 年代的剧作一样也是借助和虚构生活中的一些现象，反映当代人难以排解的生存困境与生存焦虑，反映被喧嚣、嘈杂、变幻、不可理喻的现实生活推来挤去的当代人的内心惶惑和分裂意识。对于他的戏剧，人们似乎完全可以这样说：对于施特劳斯而言，创作不是一个写什么的问题，而是一个以什么样的方式怎样写的问题。

生活体验、精神情感、思想蕴涵和表现主题既然没有发生什么大的变化，作品的形式问题和风格问题自然也就成了批评家、评论家们最为关注的问题。人们注意到施特劳斯在 80 年代的戏剧创作中思变求新，力图超越以往，不重复自己，探索用新的观念去审视和抓住事物的发展变化本质，在对艺术个性的追求中进一步增加了剧作的模糊性、晦涩性、抽象性、象征性、戏谑性、幽默性、荒诞性、不可理喻性、喜剧性、闹剧性的成分和因素，更为自觉地运用直觉化的潜意识体验引导观众用情绪感悟寓意，致使滑稽感加强，沉重感减弱，深刻意义与毫无意义之间往往仅有一步之遥。于是，一些评论家提出施特劳斯戏剧属于“后现代”思潮范畴，另一些评论家则对此反驳说，施特劳斯戏剧更多的是极具形式感的先锋性在不断地翻新，一些评论家批评施特劳斯在戏剧创作上越来越注重技术处理上的“美学主义”，而摒弃了对现实社会生活的表现，另一些人则对他在戏剧形式上的实验努力大加赞赏，这些褒贬不一的情况表明，由于他的剧作，施特劳斯成了一个常常引起文学界激烈争执的作家。

对于自己的审美观念，施特劳斯看重“戏剧不仅拒绝按照外在现象来模仿现实，而且它也放弃仿效‘自然的’，即由社会所决定的时代关系”，在 80 年代，他说自己的基本文艺观点是主张创作回归艺术的“不

可理解性"(Nichtverstehen)和"不确定性"(Undeutlichkeit)。这有可能是他看待世界、理解人生、观察现实的基本方式,对于他的戏剧而言则的确可以这样来看待。他的那部《时间与房间》,就是他的80年代戏剧中最让人感到晦涩、难以透彻理解的剧作。

二 其他作家的剧作

不仅博托·施特劳斯的戏剧在联邦德国当代文学史中的地位在80年代得到了进一步的确认,而且在70年代联邦德国戏剧中同样卓有建树的汤克莱德·多尔斯特、克萨韦尔·克勒茨、奥地利作家托马斯·贝恩哈德等人的80年代的戏剧,[①]也占有重要的地位。这些戏剧追求独异、深刻、现实关怀以及象征性、抽象性、寓言性,在贴近生活、揭示矛盾、表达当代困惑、表现20世纪社会现实中人的精神状况与灵魂形态方面具有较强劲的穿透力。它们中的多尔斯特的《墨林》(Merlin oder Das wüeste Land,1981),十分不同于一般,是一部结构长达九十七场,演出时间至少要八个小时的长剧。人物众多,情节曲折,语言丰富,手法多样,既确实又模糊,是这一剧作的基本特色。充分调动戏剧因素的剧情演进,对古往今来的人类世界有所表现,把童话、神话、传说、巫师、骑士、中世纪亚瑟王及其儿子的故事等糅合在一起,在冲突迭起、矛盾纠结、意象纷呈、扑朔迷离的情节进程中把人类古代史演绎为人类灾难史,剧作采用的这些充分表现了人生沉重和不安的主题。

其他一些作家的戏剧,如托马斯·布拉施的《亲爱的格奥尔格》、迪特·福尔特(Dieter Forte,1935—)的《梦的迷宫》(Das Labyrinth der Träume,1983)、赫伯特·阿赫特恩布施的《古斯特》(Gust,1985)、弗里德丽克·罗特(Friederike Roth,1948—)的《驰向岗堡》(Der Ritt auf die Wartburg,1981)、彼得-鲍尔·蔡尔的《约翰·格奥尔格·埃尔泽》(Johann Georg Elser,1982)、博托·基尔希霍夫的《继续到精疲力竭的边缘》和《健忘者幸福》(Glücklich ist, wer vergiβt,1982)、帕特里克·聚斯金德的《低音小提琴》(Die Baβgeige,1985)、格奥尔格·塔波利(Gerog Tabori,

① 这里即多尔斯特的《墨林》,克勒茨的《非鱼非肉》和《联邦德国的恐惧与希望》,贝恩哈德的《简直太复杂了》和《英雄广场》。

1914—) 的《大庆》(Jibiläum,1983)、《我的斗争》(Mein Kampf,1987)和《纳旦之死》(Nathans Tod,1991)、赖纳尔德·葛茨的《战争》(Krieg,1986)、克劳斯·波尔(Klaus Pohl,1952—)的《古老的国度》(Das Alte Land,1984)、埃尔弗里德·耶利内克的《疾病》(Krankheit oder Moderne Frauen,1984)等,有的写当年法西斯对犹太人的仇视和灭绝,有的写民主德国与联邦德国的社会对照,有的写对战争的恐惧感受,有的写妇女解放和性别关系问题,有的反映人性的幽闭,有的反映生存环境的巨大压力与不可名状的吞噬力,有的表现陷入生存困境中人的挣扎、抗拒、迷乱或逃遁,有的通过凌厉、冷酷和狰狞的风格表达人生的无聊和无奈,有的用丰富处理单纯,用喜剧处理悲剧,有的以强烈的剧场效果从不同的角度丰富和拓展80年代的联邦德国舞台,这些戏剧都分别以各自的成功和独到之处,获得了评论界和社会的关注。

此外,80年代联邦德国很具代表性的剧作还有哈拉尔德·米勒尔(Harald Mueller,1934—)的《死亡筏》(Totenfloβ,1984)、路德维希·菲尔斯的《可亲可爱》(Lieblieb,1986)、弗里德里克·罗特(Friedrike Roth,1948—)的《惟一的故事》(Die einzige Geschichte,1985)、乌娜·贝尔科维奇(Ulla Berkewicz,1951—)的《只有我们》(Nur wir,1991)等。

米勒尔的《死亡筏》虚构了一幅可怕的世界末日图:公元2050年人类爆发了战争,在化学污染和热核材料污染下地球变成了一个死亡星球,只剩下受到核辐射而整个身心都在呈现畸形的残疾人,他们坐在一只木筏上走向死亡,他们新出生的后代也未能逃脱核污染带来的灾难。这出剧举行首演(1984年秋)后不久,世界上就发生了前苏联切尔诺贝利核电站的放射性物质泄漏事故,这件事蓦地使人感到剧中发生的虚构想像的故事,距离当前的现实生活其实并非那么遥远,核威胁的确是时刻悬挂在人类社会头上的一把达摩斯克剑。菲尔斯的《可亲可爱》演的是一位从精神病院出来的妇女,遭到了男性社会的万般压迫和作贱,最后拖着一个空壳般的身躯又回到了精神病院,又回到了"坐在电椅上疗养"的命运。《可亲可爱》是80年代联邦德国许多表现妇女问题的戏剧中最为震撼人心的一出,若不是采用非现实主义表现技巧,定会使人感到心惊肉跳、惨不忍睹。罗特的《惟一的故事》,是一出心理剧,通过四个男人与二个女人之间的接触、交往、接近和争夺来昭示世界的变质异

化和人心的晦涩空虚。这四男二女之间的来往，不论是成功还是失败，都是一场规则不全的游戏。他们展现的死亡、爱情、仇恨、争抢、自我摧残和梦幻，喻示着生活走上了一条迷失家园的不归路。《只有我们》是贝尔科维奇写的第一部戏剧，表现的是关于死亡的主题，写一对上了年纪的兄妹，不论同村人怎么在背后议论和当面抗议，仍是决定不将他们已经死去很久的亲人入土为安，因为死者给了他们回忆青春年月和往事的契机。这个现实生活中难以想像的戏剧情节的结局是开放的：当忍无可忍、群情激动的村民们冲进停放死者的室内时，那对年迈的兄妹已不知去向。

这几部剧作为戏剧舞台提供了新的语汇和表现方式，反映了 80 年代联邦德国戏剧的风貌，评论界对它们的创作路子所作的概括是：历史消解、主体丧失、世界末日情绪、个体毁灭意识、无遵循规则、无可以诠释的结果、类象化的复制、现实主义变换成纯粹的符号游戏的超现实主义；四处是纷乱、暴力、鲜血、苦难、恐怖、悲凉、虚妄、焦虑的意象——一言以蔽之，它们是宽泛意义上的“后现代”戏剧。

第十八节 调整本体建构的诗歌

80 年代联邦德国诗歌，虽不及小说、戏剧那样引人注目，但也有不凡的表现，在许多批评者的眼里具有可以重新唤起人们对诗歌热爱的独特的创作意识与文化价值。随着社会生活和时代审美取向的变化，诗歌也在经历着内部的变化和外部的调整。在内部，诗歌创作应答着时代的精神、意识、感觉、情绪和心理，以对生命的本真感受和体悟的纯粹，抵御和脱离已经格式化了的后工业社会生活的繁琐、烦恼和困顿。在外部，诗歌创作与“后现代”主义奉行的“什么都行”、“一切皆可”的审美观念逆动，以诗的灵性和智慧，形成了一道俊秀妩媚、高雅华美的风景。

一 回归艺术性

或许是一个时期要有一个时期的诗歌，诗的变化和发展是一个时代的文学展示生机和活力的重要因素，或许是经过社会的审美选择后，诗人们认识到诗的形式的力量在某种程度上决定着诗的自身价值，或

许是在本不属于诗歌的时代更需要用诗歌的纯正来抗衡诗歌被不少人搁浅在后工业社会的岸边，总之，还在70年代末、80年代初的时候，与此前风行的不讲究艺术打磨、甚至是浅如白话的“日常生活诗”相比，80年代的联邦德国诗歌已在审美流向上发生了变化，开始强调语言的艺术性，注重形式的外在美，讲究格律的工整和诗句的对仗，追求情感丰富、味之不尽的诗的魅力。比如曾竭力为“日常生活诗”呐喊叫好的于尔根·特奥巴尔迪，在70年代末就在偏离和扬弃自己原来主张的诗歌观念和意识，改用传统的颂歌形式，撰写了想像新颖、落笔瑰奇的《乐章》(Prima vista，1977)，在意境开阔、寓意含蓄的古典诗的兴味中追求自我认知的审美欢乐。

80年代诗歌创作的审美趣味转型，也在令人刮目相看的女诗人乌娜·哈恩(Ulla Hahn，1946—)的《情感心灵》(Herz über Kopf，1981)、《游戏结束》(Spielende，1983)、《格外接近》(Unerhörte Nähe，1988)等诗集中清晰地表现出来。善感善悟的哈恩，是位可以被80年代联邦德国诗坛引以为骄傲的诗坛新人，她的诗歌命题广泛，具有民歌、叙事谣、十四行诗、浪漫派情愫艺术诗、无韵自由体等传统的和现代的风味，[①]诗歌语言精致，节奏鲜明，句法凝练，意旨浓缩，听觉美感与视觉美感交叉，外在音乐美与内在抒情美融合，这些充分显示了诗人澎湃的诗情和艺术才能。一些初期诗作表达的是一种理想的、审美状态的情感，一些后来的诗作，如《游戏结束》中的《母亲的通知》(Mitteilungen der Mutter)，则在表达使人触及到人生的更深层面、更接近于生存本质的痛苦。尽管作品所写的半是美丽，半是凄惶，也常有略带嘲讽的语气和淡淡的感伤口吻，但并不影响评论家们经常用“优美”和“灵巧”这两个形容词来介绍和评价哈恩的诗作。“灵巧”是诗人对诗歌传统形式和现代风格的融会贯通、灵活运用，是诗歌灵性的自由飞翔。“优美”是评价诗人最喜欢表现抒情的生活主题：爱情。在男女同居、外遇、性生活和情欲显得异常自由与随意的当代，(呼唤)真挚的爱情仍然是美丽的，有助于人们穿越经

① 文学批评家马塞尔·赖希-拉尼茨基评论说，哈恩的诗作潇洒和巧妙地将德国诗歌宝库“掠夺”得干干净净。

济效益、金钱关系和物欲享受的烟尘迎接生命中被迷失已久的感动。[①]

在80年代，博托·施特劳斯将自己的创作范围延伸到了诗歌。他的长诗《对那位一天客人的回忆》(Diese Erinnerungen an einen, der nur einen Tag zu Gast war, 1985)，在具体的时间和空间状态中执著地切入社会历史文化的层面，表达了审美之维对历史、自然、人生的个性化观照，抒发了诗人作为世界观察者和阐释者的情怀，景象的细节性和生动性皆强，内容上是对友谊、爱情、大自然和一些往事的回忆，结构上分成三段，整个长度达到了七十二页。诗中，施特劳斯娴熟地将正常的时空秩序切割重组，变为心理意识的时空，巧妙地将意象转换、重叠，剪辑艺术融化于言志抒情之中，使自己的作品在80年代联邦德国诗歌中也有一定的位置。

二　个人化风格

继续活跃在80年代联邦德国诗坛、受到文学界和读者关注的莎娜·基尔施、米歇尔·克吕格尔、君特·库纳特、汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格、贡特拉姆·弗斯帕(Guntram Vesper, 1941—)等诗人的诗作，其语言、风格和表现形式上也体现了80年代联邦德国诗歌创作从散漫自由、质朴平实、缺乏节奏感和韵律美的"日常诗"，向优美、深邃、冷峻、精练、集中的艺术诗的转变。

很有艺术理想和艺术追求的莎娜·基尔施，先前生活在民主德国，1977年迁居到联邦德国(西柏林)。在民德生活期间，基尔施以自然景物诗和爱情诗开始了诗歌写作，特点是借助客观物象，抒发主体情怀，虽然讲究原型意味的质朴意象，却并不注重抒情的纯净，而是充满了矛盾的张力：自然界的和谐与社会的不和谐。迁居西柏林后接连创作发表的《冬天的诗》(Wintergedichte, 1978)、《放风筝》(Drachensteigen, 1979)、《诗篇》(La Pagerie, 1980)、《大地》(Erdreich, 1982)、《猫之生活》(Katzenleben, 1984)、《迷失的星星》(Irrstern, 1986)、《暖雪》(Schneewärme, 1989)等诗集，表明基尔施的诗歌风格渐臻成熟，这些诗

① 这也从一个角度解释了哈恩的第一部诗集《情感心灵》获得读者厚爱、三年内就销售了三万余册的原因。

因为有现代手法和个性化语言的加入，进入了一个新的层次，诗由流畅而艰涩，由清新而沉重，但在题材和意象上没有什么大的变化，意旨也显得早就固定，只是通过对一些自然景色、田园风光和人际关系的描写，来表现后工业社会文明和经济物欲冲击下的社会失序、精神下滑和生活的自然性与和谐性遭到破坏，表达对生活的失落、无方向、无依靠、无安全感的沉思。

米歇尔·克吕格尔在80年代出版了《来自平原》(Aus der Ebene, 1982)和《鸽子》(Dronte, 1986)，这两部诗集让人看到因被视为陈旧和过时的格律而长期不被人们问津的传统的哀歌形式，又在联邦德国当前诗歌中获得了一个重要位置。克吕格尔的诗作，有的描述一种状态，有的阐发一种心情，有的倾吐一番感慨，有的表达一种体验，诗歌形象的话外之意带来了寻找精神家园的现代人的内心迷茫，既是对诗歌主体的心灵发言，也是对生活其中的社会和时代发言，以细腻的感觉，简洁的语言，凝重的形式和深深的思辨，记下了对社会、自然、环境、生态、生活遭到摧毁和破坏的思考，把希望这些状况能够得到改变的心愿，以及与对语言的作用和力量既怀疑又信任的态度联系起来的情感，表现在《受恐吓的人》(Der erschrockene Mensch)和《文学》(Literatur)这两首常被人们引用的诗作之中。

“用火柴/去斗冰期(你说)，真是/一件疲惫的事情”。汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格一进入80年代就发表的诗集《消失之复仇女神》(Die Furie des Verschwindens, 1980)，写的是不吐不快的社会经验与个人经验，低沉的语言流露出失落的边缘情绪，透过主体的自白，继续描写在60年代末社会和文学“政治化”时期充满挫折、幻灭、压力、矛盾、痛苦的体验，呈现出承担和自省并现的品质。审美风格上则有一定的切换，继续在体现此前发表的《泰坦尼克号的沉没》一诗中那种韵律严谨、诗段整齐、语言平易的艺术特色，同时，对意象的运用更加机敏多姿，对时空的调度更加多变灵活，以个人和社会经验来谱写的诗句让主体心灵鲜明呈现，让主体情感率直奔涌，让审美态度直接表露。诗人在自我反思以及对文学“政治化”时期“新左派”的自我批评中，从冷静到冷峻，以干净而富有张力的语言，又回到了以前那种幽默、嘲讽、机智、对抗的诗风：“逃跑主义，你们对我这样叫喊/充满了义愤填膺的指责，/不如此又

能怎样，我回答道，/面对这样的坏天气！——/撑开雨伞吧/把我飘升到高空。/从你们的角度看到的我/会越来越变得渺小/直至完全消失/我留下的/只是一个传说/你们这些可怜虫可以将它/在天降风雨的时候讲给你们的孩子们听/以便使他们不至于离开。"

"冰山"、"冰冻"、"冰期"等词语和意象，在70年代末80年代初的联邦德国诗歌中是一些广泛使用的暗喻，传达的是这样一些感觉：历史的步伐已经停止或者甚至是在后退、启蒙精神已经过时，技术文明是个诅咒的咒语，社会政治活动实际表明的是自身的无能为力，对社会进步的坚挺信念已经荡然无存。这种对社会和未来的悲观主义认识和世纪末情绪，在1979年从民主德国迁居到联邦德国的君特·库纳特的诗中得到了集中的表现。[①]恐惧、怀疑、末日和毁灭意识是其诗集《杀死的程序》(Abtötungsverfahren，1980)、《静物画》(Stilleben，1983)的语境，黑色和黑暗，是其诗作的基本色调。他的一首有个反讽性标题的诗叫做《进化》(Evolution)，其中写道："泥土和石头/沙砾和卵石/长砖和方石/钢筋和水泥/总在循环往复"，向人们述说历史的发展只是一个表面上的变化，实际上却在不断地周而复始。所思所想沉重而深刻，对人类命运的忧患意识蕴藏其中。

严冬、破屋、饥饿的乌鸦、冰冻的水沟、傍晚的天空中飘拂着残烟，这是60年代就在发表诗歌(诗集《运行图》，Fahrplan，1964)的贡特拉姆·弗斯帕诗中的景象，他善于借助自然界的物象来拓展诗的表现空间，来寄托抒情主体的感觉和思想。弗斯帕80年代的诗集《陆海中的岛屿》(Die Inseln im Landmeer，1982)[②]和《喜悦堡》(Frohburg，1985)，回忆童年往事，饱含对历史与人生的思索，对生存环境的忧思和对精神家园的寻求，实现了从外在的感观之物到内在之象的诗思和哲理力量的提升，跳离了诗的抒情氛围，以凝练的文笔和旁敲侧击的反讽技巧，对社

① "还活在世上的人们，只有彻底地更换思维并且由此彻底地更换感觉，才能获得生活的力量，才能保持生命的活力。但是我不相信人们会这样做，因此我不是一个乐观主义者，而是一个认为世界是没有希望的人。"在自己发表的文章、文集中以及所参加的社会讨论会上，库纳特四处公开表示这种历史悲观主义态度与观点，表明了他的精神结构和绝望感。

② 该诗集在1984年再版时增添了一些新作。

会、时代和生活发出了重重的质疑，以清醒和辩证的思考追问着人类精神的去留，如《陆海》(Landmeer)一诗写道：

我们不允许
如同我们
所生活的那样
来描绘我们的生活，
而是必须
如同我们将要讲述的那样
来过我们的生活：
同情、悲哀和义愤。

三　语言活动放大

80年代联邦德国的诗坛是个可从多个角度、多个层面来进行观察、描绘的多种话语并置的诗坛，不同的诗人用不同的诗性话语，汇成了这个十年的诗歌主潮。由米歇埃尔·布劳恩(Michael Braun)和汉斯·逖尔(Hans Thill)两人主编的《点时》(Punktzeit，1987)，便是一部体现80年代联邦德国诗歌风貌的颇具代表性的诗集。

集子中的诗歌大多结构简短、文本不长，以一种世纪末意识，表现童年、幸福、爱情以及分离的痛苦、大自然、语言、诗性等方面的主题。诗人们着重书写的是生活情绪、生活感觉、生存感受、生命体验以及心灵奥秘，通过表现生活中刹那间的感觉和印象，来揭示个体的内心隐秘和梦幻，来表现现代人的生存困境和心理困惑。在艺术风格上，诗集中的诗作大多强调审美自律的语言运作，将其他文体的表现方式引进诗歌，调动象征、比喻、夸张、变形等手段，形成新、旧表现手法的简单组装和整合，呈现思维与视野的非中心化开掘，提供主体、客体视点交错，构成对完整意义的解构，让读者发挥自己的主观能动性去注意和发现语言背后的语言活动及其意义和价值。一言以蔽之，《点时》中辑录的诗作可以印证一些人认为的"诗只是一种语言的特殊活动"的理论。

编者在诗集前言中说："一首诗歌并非生存于经历、感觉、情绪或见

解之中，而是存在于语言之中，（这个对诗的理解）其间已在四处成为了认识，使得语言真实又成为了注重的重点。”这里讲的“语言真实”(Sprach-Wirklichkeiten)，可以理解为指的是语言本体或语言活动运作本身。诗歌远离社会、政治、国事、民事、意识形态，语言活动的功能和过程被无限放大了，让人不禁联想起当年戈特弗里德·本恩主张的诗歌。

第三章

民主德国文学

第一节 政治、社会、文化生活基本发展（1950年至60年代中期）

一 政治与文学

1949年10月德意志民主共和国成立后，作为一项国策，政治高层立即强调振兴德国文化，发展以马克思列宁主义为思想基础的社会主义"民族文学"。为此，1950年成立了文学教育学院，后来改名为"贝希尔文学院"，学制两年，招收有写作才华的年轻知识分子系统地学习文学艺术和马克思主义，以此培养和促进年轻作家的成长。[①]从1950年起，民德还先后成立了"作家协会"等作家、艺术家组织和团体。通过这些机制，民德的文化政治部门直接向作家和艺术家们传递政府和统一社会党的文化工作决议或决定，直接对他们提出相应的任务与要求，直接对他们进行政治和创作上的领导、管理与指引。1951年，民德又成立了"艺术问题国家委员会"和"文学出版部"这两个文化政治决策机构和文化行政管理部门，进一步强化政府的文化工作。此外，民德还设立了国家奖和其他专项文学奖，让符合党的文化政治方针的优秀作家、艺术家能够脱颖而出。

统一社会党及其文化工作部门制定的民德文化政策，规定了政治

① 该学院在发展过程中成为民德新一代作家的摇篮，后来成名的许多中青年作家都在这里学习过。

对于文学的作用力和支配力，把文学作为阶级斗争的一种工具，要求文学从属于政治和服务于政治，服务于国家的国民经济建设和社会主义社会建设，从政治的角度规定着、制约着文学的创作和发展，规范着、决定着对作品的衡量和评价。如1950年，民德政府在一项关于文化工作基本方针的决议中，宣布文学艺术要体现“新的进步的德国文化”，“建立在德国人民伟大的民族文化遗产基础之上，是对德国人民进步的文化传统的传播和发扬”，是以“战斗的人道主义”为支撑，是以“必须反映社会现实，必须让人民感到通俗易懂，必须巩固和平建设的思想”为指导，这个决议为刚刚起步的民德文学确定了其文学环境和创作规范，规定了其发展轨迹、思想纲领、前进路线和方向目标。

曾亲身经历过黑暗与光明大决战的民德作家政治意识强烈，思想立场鲜明，对如旭日初升的民德昭示的灿烂前景和辉煌未来充满希望，他们实际上也是将个人追求与国家、政治的要求形成统一，把文学创作作为对民德革命建设事业贡献力量的一个重要部分，把倾力为这个事业服务当做自己力求遵循的准则。他们的作品重视政治思想内涵和政治生活经验，成为贯彻民德党和政府的对内对外路线的宣传工具，而民德文学批评所追求的也首先是符合政治路线的需要。文学充分体现出属于意识形态领域的性质，不仅为国内政治服务，而且也为国际政治服务，东西方两大阵营之间爆发的“冷战”，对民德文学的发展产生了明显的影响。出于捍卫新生历史的自觉意识和使命感，民德作家们主动投入了国际上的政治斗争。苏联文学成为参照的模式，苏联作家的创作经验、手法技巧、艺术思维和叙事方式成为学习的样板，西方文化则是腐朽、颓废、灰暗和落后的代表，是抵制和宣战的对象。

二　反“形式主义”运动和“社会主义现实主义”

在政治指导下发展起来的民德文学，其波澜壮阔和潮长潮落的态势都与民德政治密切相关。从民德国家政治的角度，可以透视民德文学发展的基本进程。在民德成立后政治对文学的一个直接和深远的影响，很快便表现出来，1951年3月中旬，统一社会党中央委员会在第五届全会上做出决议，号召作家、诗人、艺术家要关注和反映当前历史和社会现实生活，要“反对艺术和文学中的形式主义，捍卫进步的德国文化”，

由此在民德文化领域内掀起了一场轰轰烈烈的关于“形式主义”问题和性质的讨论，接踵而来的便是反对“形式主义”运动。

对于“形式主义”问题，民德的文化政治指导思想认为它否认内容对于形式的第一位性质，是沉湎抽象、追逐新奇和标新立异，实际是“对艺术的支解与破坏”，是“对文化遗产的背离”，是艺术上没落的“颓废主义”、“世界主义”、“自然主义”、“现代主义”，是追求脱离火热的社会生活的精英艺术，它破坏民族意识，妨碍建立新的民族文化，一言以蔽之，本质上是属于资本主义的帝国主义文化。在反对“形式主义”运动中，民德的一些作家的作品，被认定没有反映和表现“为维护和平、争取德国统一、实现五年计划而奋斗”的主题，“落后于时代的要求”，因此被视为追求形式主义而遭到了批评。这之中，布莱希特的歌剧《审讯卢古卢斯》(Das Verhör des Lukullus，1951)的脚本和音乐被扣上了“形式主义”的帽子；作曲家汉斯·埃斯勒（Hans Eisler）谱写的歌剧《约翰·浮士德》(Johann Faustus，1952)被视为“形式主义”作品遭到了批评和禁演；[①]对于艺术形式问题获得了独立的审美意义和思想蕴涵的西方现代文学(卡夫卡、乔伊斯、普鲁斯特等人作品)也被作为“形式主义”产物遭到了批判。

在反对“形式主义”的同时，苏联文化政治家安德列奇·日丹诺夫1934年在莫斯科作家大会上提出了文学艺术要表现“革命进程中的真实”，要以“用社会主义精神对劳动者进行思想改造和教育”为创作目的，作品要塑造出能够影响读者(观众)以之为楷模的英雄人物，这个“社会主义现实主义”艺术观念，被确定为民德作家、艺术家创作应当依照的准则和规范；用时任民德政府部门高级文化政治官员，后来又曾任民德文化部长的亚历山大·阿布施的话来说，“在社会主义时代，不可能有比它(社会主义现实主义)更为现代，更为进步的艺术”。民德文化政治所决定的这个“社会主义现实主义”理论纲领和创作基础，还结合着格奥尔格·卢卡契(György Lukács)在上个世纪30年代提出的关于现实

① 该剧追求与众不同的诠释，将德国传说中的浮士德博士描绘成一个动摇不定的知识分子，而不是一个代表人类拼搏精神的形象，还将德国历史描写成一个革命不断在遭受失败和挫折的过程。

主义文学的思想。[①]

1952年，在第二次全党代表大会上，统一社会党提出了民德政治、经济、文化各方面的发展远景，确定了一个制定两年和五年计划，建设社会主义国家的方针。民德文学艺术领域被置于国家计划经济体制之下，面临更加明确的政治任务，这就是以马克思列宁主义为基础，发扬德国民族优秀的进步文化，积极反映民德工矿、农村、城市、乡镇的社会主义建设热潮。如火如荼的“建设文学”(Aufbauliteratur)响应号召而兴起，成为波澜壮阔的文学浪潮。

为社会主义建设事业服务的意识虽然自觉和明确，但是怎样将文学创作服务于政治的目标，具体落实到文学创作的艺术实践之中，在这个问题上，政府文化部门的官员与拒绝艺术表现形式单调、刻板、僵化、一成不变的作家、艺术家之间却出现了观念上的对峙和抵牾。由此引发的矛盾、冲突、批评和批判，也成为这个时期民德文化政治生活中的一个较为经常的现象。以布莱希特、汉斯·埃斯勒、鲍尔·德绍(Paul Dessau，1894—1979)、海纳·米勒(Heiner Müller，1929—1995)等人为代表的主张艺术手法要多元化、多样化的作家、艺术家，拥护民德党提出的“社会主义民族文学”的方针，也不反对政治对于文学的指导作用和特殊地位，但认为“社会主义现实主义”基本原则不能代替具体的创作方法，不能因为有了这些口号就把文学搞成艺术上的单一品种。[②]事实上，民德文化部门发起的反“形式主义”运动和规定的“社会主义现实主义”方针，从一定角度看也的确造成了限制作家们的艺术才能和审美个

① 作为1928年成立的德国“无产阶级革命作家联盟”(Bund Prolerarisch—Revolutionärer Schriftsteller)的权威理论家，卢卡契在当时“联盟”内部左、右翼作家之间爆发的那场关于什么是工人阶级文学的典型方式、作用与目标的争论中，提出了“文化遗产”的概念，认为无产阶级民主专政是对1789年的资产阶级革命思想的一个继续和发展，指出在文学艺术中也有一个对古典主义(莱辛、歌德等)以及资产阶级批判现实主义(巴尔扎克、托尔斯泰等)的传统文化遗产的继承与发扬问题。1949年7月，民德党政机关报《新德意志报》刊登了卢卡契的布达佩斯演讲，表明他的现实主义理论在民德渐渐取得了权威地位。

② 1953年，布莱希特在当时尚未发表的《我们该怎么办？》(Was haben wir zu tun？)一文中写道，“艺术不具有能够将办公室里的艺术设想转化成艺术成品的能力。只有对于靴子，才有可能按照指定的尺寸来制作”，表示了对使用行政命令手段的机械、教条、僵化的文化政治官僚的反感。

性能够得以充分发挥的局面。

三　“解冻期”，“新路线”

1953年6月17日工人上街游行对社会上下都造成了震动，1956年2月苏共二十次代表大会上对斯大林的个人崇拜的错误进行清算，在这之后，民德政治表现出一定程度松动的变化。感受着随之而来的较为宽松的社会政治和文化环境，民德作家进入一个思想上和意识上的开放期与活跃期，即人们后来常说的文化领域“解冻期”(1953—1956年)。作为“解冻期”的一个总特征，文学艺术工作者们纷纷批评被文化政治界定得过于狭窄的现实主义文学概念，指出它导致了创作上存在着的艺术多元化贫乏和公式化问题，反对行政命令、官僚主义对文学的干预，要求拥有较大的艺术创作自由。具体表现在许多思想活跃、气氛自由的讨论在四处展开，在民德最重要的文学理论与评论杂志《意义与形式》(Sinn und Form，1949年创办）和最重要的文学杂志《新德意志文学》(Neue deutsche Literatur，1953年创办)上都有一篇篇争鸣文章发表。在1956年1月举行的第四次民德作家大会上，不少社会主义信念坚定的作家，如安娜·西格斯等，也都在尖锐批评文化行政管理部门机械规定的“社会主义现实主义”框架，限制了艺术的旺盛的生命力，导致了民德当前文学创作的停滞、贫瘠和艺术水平低下。

根据新出现的国际政治形势和民德社会的发展需求，统一社会党通过了一个党的领导工作“新路线”，虽然仍旧坚持艺术要为社会主义事业和经济建设服务的既定文化政策，但在工作方式上则作了一定的调整和修改。其中，于1954年撤销了备受作家们批评的“艺术问题国家委员会”，取而代之成立了文化部，由约翰内斯·R.贝希尔担任第一任部长；亚历山大·阿布施也代表政府的文化政治决策部门在报上发表文章，不再强调“社会主义现实主义”是社会主义文学工作者的惟一创作方法，而是指出：“在艺术中，有成千条的直接和间接道路，都通往实现社会主义的目标，同时，艺术还要广泛地满足人们对于生活情趣、审美欣赏和轻松愉快的多方面的真正需求，我们应当比过去更加坚持这个观点。”1956年7月，统一社会党中央委员会在召开的全会上还针对文艺界出现的形势和情况，决定了反对艺术创作中的“教条主义”和“僵化的

形式”的提法。

然而，1956年10月的匈牙利事件爆发后，民德政局随着东欧国家政治局势的紧张而又发生开始“绷紧”的变化，统一社会党的文化方针又在变得强硬。一些作家被指责与匈牙利事件有牵连，一些作家作了自我批评，承认自己的思想觉悟和认识能力不够高。有个别年轻的作家在“解冻”期间进行了福克纳、海明威、卡夫卡式的现代主义手法尝试，现在又被1957年10月召开的统一社会党文化工作会议纠正到苏联文学模式上。这次文化工作会议的召开，旨在加强对意识形态领域的管理和引导。本来就认为民德文化艺术上的成就落后于民德经济建设与政治建设上的成就的政府文化官员，在会议上指责一些作家、艺术家是在以“现代主义”概念为掩护，接受资产阶级生活方式的颓废意识。会议召开后的1957年和1958年对于民德的文化领域而言可谓是个“修正主义”批判年：根据所布置的要纠正苏共二十大给作家思想上造成的动摇和混乱，要清除匈牙利事件对作家政治信念上造成的冲击和影响的会议精神，民德文艺界随后展开了一场对文化领域内的“修正主义”的批判斗争，不仅在匈牙利纳吉政府担任文化部长的格奥尔格·卢卡契现在被看做修正主义的代表人物成为遭谴责和讨伐的对象，而且他在民德作为民德文学艺术理论宗师的影响和地位也随之消失。还有一些民德知识分子、作家、艺术家在这场文艺政治斗争中也受到攻击，有的还被审查、逮捕和判刑。

四　“比特费尔德道路”

1959年4月，有民德党政重要领导人出席的民德文化工作会议，在比特费尔德化工联合企业召开（简称“比特费尔德会议”）。从文化事业可以对社会发展和经济建设产生巨大作用的观点出发，统一社会党领导人会上宣布了民德党最新确定的民德文化工作政策，这就是要展开一场“社会主义文化革命”，其目标有二：一是要克服和消除“艺术对于生活的脱离，艺术家与人民之间的陌生”，即要缩短劳动者与作家、艺术家之间目前还存在着的在思想上和精神上的距离。二是要让工人阶级进入艺术创作这个意识形态上层领域；用民德政府和统一社会党的当时最高领导人瓦尔特·乌布利希（Walter Ulbricht）的话来说，“德意志民

主共和国的工人阶级已经成为国家与经济的主人。现在,他们也必须攻克和占领文化领域这块高地"。

"比特费尔德会议"提出了要从两个方面做出努力,来具体展开民德党和政府号召的"社会主义文化革命":其一,动员和发动产业工人行动起来,参加社会主义文学艺术创作;[①]其二,呼吁和组织安排专业作家较长时间地到工矿农村基层蹲点,切身体验和深入了解战斗在经济建设第一线的人们的劳动生活。[②]这两个方面的要求,又被人们统称为"比特费尔德道路"(Bitterfelder Weg)。

"比特费尔德会议"调集了从统一社会党中央领导,到地方政府,到大专院校,到出版社,到作家、艺术家团体,到文化基金会组织等上上下下各个方面都在注重民德的文化建设与发展。"比特费尔德道路"自身也取得了重大的成果与收获。主要表现在:一方面在民德工矿企业里,产生了好几百个由普通工人与专业作家相结合组成的创作群体"写作工人组"(Zirkel schreibender Arbeiter),由此不但培养出一大批产业工人作家,而且还开发出像"生产班组报告文学"(Brigadetagebuch)这样的新型艺术体裁;[③]另一方面作家团体、协会、组织与工厂、矿山、企业签署了好几百个共同支持、相互配合的合作协议,使得许多对民主德国文学史卓有贡献的年青一代或中年一代作家走向基层,如弗兰茨·费曼(Franz Fühmann,1922—1984)、君特·德·布隆(Günter de Bruyn,1926—)、赫伯特·纳赫巴(Herbert Nachbar,1930—1980)、布丽吉特·莱曼(Brigitte Reimann,1933—1973)、克丽斯塔·沃尔夫、维尔纳·布罗伊尼希(Werner Bräunig,1934—1976)等人,都是由此途径走向了工矿企业的基层,以作家的责任感深入现场了解工人们的劳动生活,从现场的视角获得对生产建设的切身体验和深刻理解,因而文思奔涌,写出了情感充沛、激起社会热烈反响的作品,对60年代民德文学的"抵达文学"(Ankunftsliteratur)潮流起到了极大的催化作用。

① 对此提出的口号是:"伙计们,拿起笔来,社会主义民族文化需要你!"

② 对此提出的口号是:"作家们,到生产建设第一线去!"

③ "生产班组报告文学"用报道、日记、诗歌、人物专访等不拘一格的表现形式,记载劳动生产和日常生活中的人际关系、发生的事件等。

五 "柏林墙",第二次"比特费尔德会议"

从1961年8月13日起,民德政府开始沿着东、西柏林分界线建造"反法西斯防护墙"(antifaschistischer Schutzwall),即人们常说的"柏林墙"。这堵钢筋水泥的、高不可越的"柏林墙"的建造获得了绝大多数民德作家的理解、支持、赞成和捍卫,使得他们更有一种要建设好自己的社会主义国家和社会主义社会的使命感,同时也将他们的创作视野进一步框限在民德的社会领域和生活范围内;联邦德国很少再成为创作关注的对象,对德国历史的回望和回顾,也大都与揭示"历史本质"、反映民德建设"伟大时代"的目标结合在一起。

"柏林墙"的建造所代表的在政治上、社会上和文化上对资本主义西方国家的封闭,特别是对西柏林和联邦德国的封闭,也逐渐导致一些民德作家,如曼弗莱德·比勒尔(Manfred Bieler,1934—)、沃尔夫·比尔曼(Wolf Biermann,1936—)、莱勒尔·孔策(Reiner Kunze,1933—)、斯蒂芬·海姆(Stefan Heym,1913—)等所创作的描写民德社会、反映民德生活的作品,因其写作方式或表现内容与民德的文化政治有这样或那样的不符,而只能在联邦德国得到发表,并且几乎只在联邦德国拥有读者。这种特殊的文学分裂现象,与民德政府的文化政治忽略了文学艺术的自身规律,伤害了一些作家的感情不无关系。自从在苏联对斯大林的个人崇拜进行清算后,民德知识分子中也不断有人对民德政治和社会生活表示怀疑。很有影响的哲学家恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch)、文学批评家汉斯·迈耶尔(Hans Mayer)等,前往联邦德国访问后不再返回民德,乌韦·约翰逊、克丽斯塔·莱尼希、赫尔迦·玛丽娅·诺瓦克、曼弗莱德·比勒尔等作家也离开民德前往西柏林或联邦德国,由此出现了第一次民德作家脱离民德浪潮。

"柏林墙"的建造有效地阻止了民德人的流失,[①]对民德的经济和社会建设起到了保护作用,也增强了民德党和政府的自信心。1963年,统一社会党中央委员会科学与文化秘书长库尔特·哈格尔(Kurt Hager)在

① 据统计,在"柏林墙"建造前的1949年至1961年,约有二百五十万民德公民越过开放的东、西德边境到了西德,"柏林墙"建造后,从1961年到1974年则只有约十五万六千民德人到了西德。

一个讲话中强调文学艺术工作者必须做到有"党性和联系群众",再一次明确要求文学艺术工作者们必须遵照和执行党的文化政策。[①]同年召开的统一社会党第六次代表大会通过了一个发展民德经济建设的新方针,即"计划与领导的新的经济体制"(Neuesökonomisches System der Planung und Leitung),旨在加强经济规划与党的领导,促进科学技术的进步,使民德的经济体系能够实现生产现代化和管理现代化,提高国民经济生产效益。

据此新方针,1964年4月,民德文化部召开了有近千人参加的第二次"比特费尔德会议",主题是如何把民德党代会通过的"新经济体制"思想贯彻落实到文化艺术领域。大会总结了第一次"比特费尔德会议"召开后五年来的经验与成果,继续强调"社会主义现实主义"表现形式和"文化遗产"对民德文艺创作的典范作用,要求文化艺术工作者承担起"文化使者"的社会使命,在创作中进一步反映民德社会的科学性和社会主义制度的优越性。根据艺术应当是一门造就一代社会主义社会新人的科学构想,当时民德党和国家最高领导人乌布利希在会议上的讲话中,还希望作家、艺术家们也要具有"计划者与领导者的视野",并要求各级领导机构与部门都要"不断地帮助艺术家们将马克思列宁主义运用到他们的艺术创作规划与艺术创作的实践当中"。

第二节 触摸基本历史结构的叙事

一 "建设文学"

与1952年统一社会党第二次代表大会上确定的社会主义社会建设方针相配合,民德作家协会等组织,也立即向广大文学工作者发出了号召,要求贯彻党的方针路线,在创作中着力表现工厂、农村的社会主义建设的新气象,支持民德社会主义建设事业,协助党和国家培育社会主义一代新人。

---

① 在这个讲话中哈格尔说:"一些作家和艺术家要求艺术'开放',要有形式上和现代派的自由。他们提出这些要求时的态度不仅是拒绝社会主义现实主义和我们的文化政策,而且还以政治经济学专家自居,在作品中放言旧的应当退位……明显站到了我们的对手希望的那一边。"

史诗的时代呼唤时代的史诗。统一社会党大会确立的国家经济建设五年规划为50年代的民德文学规定和明确了题材与主题上的主旋律,作家们对先进力量是不可阻遏的满怀坚定的信念,对历史发展是不可逆转的充满坚定的信心。民德建立初期人们意气风发和朝气蓬勃的精神面貌,以及民德社会的巨大变革和经济建设的快速发展,都一直不断地催发着作家们的生命激情、参与意识、创造历史的自觉性和开创明天的责任感,使他们自动选择了文学艺术为民德的社会主义建设服务的方向,自觉地用文学反映社会和政治,把讴歌社会主义建设事业当做自己责无旁贷的时代要求和历史课题。

作家们应和民德经济建设的节拍,跟踪新的历史行为,传达一个时代的豪言壮语,创作了一大批作品,描绘社会主义建设的高速度,表现建设大军的声势,讴歌建设者的豪情,表现建设者艰苦卓绝的斗争精神,反映民德红旗如画的奋进态势,因此弘扬时代精神,张扬新时期集体主义意识和乐观主义情绪的"建设文学",成为50年代民主德国文学的主潮。

还在1949年,奥托·戈切(Otto Gotsche,1904—1986)就根据自己曾在农村带领农民进行土地改革的工作经历,创作了一部反映德国东部农村社会体制和生产形式向社会主义方向转换的小说《深深的犁沟》(Tiefe Furchen,1949),从一个村庄的角度,描写战后年代在民德农村进行的那场摧毁封建体制的土地改革运动,展示农民在社会主义革命和社会主义建设中的精神面貌,以及在时代急流的推动下,在思想觉悟、传统习惯、心理意识、生活方式上发生的变化,开创了在民德文学中表现农村社会主义革命题材的先河。

新生要取代陈旧,先进要改变落后,是《深深的犁沟》的思想内涵。小说对民德农村出现的社会主义革命以艺术的方式热情地予以宣传,所具有的历史纪实氛围,包孕着作家对历史思考的纪实风格。在对人物性格、命运和心灵历程的朴素平实的展示中,穿插对民德农村生活画面的贴近原貌的纪实描写和对民德土地改革运动历程的具体的报道,构成小说的审美特征。《深深的犁沟》的文学价值还在于它带动和影响了许多作家,对以后许多表现民德社会主义革命与建设给农民生活面貌和精神面貌带来巨大变化的纪实作品起了一个带头和示范的作用。

农村题材的作品如此,工业题材的作品也是如此。50年代民德的经济建设,主要以重工业基地建设为主。从这个意义上讲,蓬勃兴起的大型工矿企业的气势磅礴、雄伟壮观的巨大成就更容易让人感受历史前进的脉搏,从工业化建设的高潮中获得的历史感也更能催唤出巨大的历史豪情。由一个工人成长为作家的爱德华·克劳迪乌斯(Eduard Claudius,1911—1976),发表了工业题材的小说《站在我们旁边的人》(Menschen an unserer Seite,1951),这部小说表现国家在经济建设中的宏伟气概,着重以普通工人为表现中心,从这个层面上看也是一部开拓民德文学创作新天地的开卷之作。

这部在"建设文学"中拥有众多读者、取得重大突破和成就的小说,以如火如荼的建设生活中涌现出来的真人真事为素材(民德劳动英雄汉斯·嘉勃在不冷却、不停产的情况下抢修高炉),对工人们为建设国家的伟大献身精神和可歌可泣的动人事迹进行了质朴感人的艺术再现,热情地讴歌了民德的劳动英雄在经济建设中克服困难、努力奋斗、忘我献身的精神,同时也反映了生产战线上新与旧的思想斗争,反映了人际关系中的先进与落后的矛盾和冲突,表现了由陈旧到新生、由落后到先进的转变过程。作家追踪国家的建设步伐,紧扣时代的脉搏,将小说写得鲜活生动,对人物性格把握到位,使这部作品给读者留下了不可磨灭的印象,显示了源于生活又高于生活的现实主义艺术魅力。《站在我们旁边的人》获得了社会的极大反响,如同奥托·戈切《深深的犁沟》对于民德文学农村题材的作品的影响一样,也成为以后一系列结构相似的"建设文学"工业题材的小说的参照模式。

其他"建设文学"名篇,如玛利亚·朗内(Maria Langner,1901—1967)的《钢》(Stahl,1952),描写勃兰登堡钢铁厂热火朝天的建设场面,展示民德工人阶级以主人翁的姿态忘我奋斗、不怕牺牲的精神风貌;[1] 卡尔·蒙德斯托克(Karl Mundstock,1915—)的《明亮的夜晚》(Helle Nächte,1952),叙述民德某钢铁厂建设工地上一群意气风发的年轻人的劳动与生活,描写他们以无比自豪的激情进行旷古未有的建设;汉斯·洛贝尔(Hans Lorbeer,1901—1973)的《七是一个吉祥数》(Die Sieben

① 该作品获得1952年民德国家奖。

ist eine gute Zahl,1953),通过对一大型重工业企业的战后重建过程的描写,表现民德社会主义建设中人与人之间的新型关系;沃尔夫冈·诺伊豪斯(Wolfgang Neuhaus,1929—1966)的《瓦德里纳地区的闪电》(Wetterleuchten um Wadrina,1954),以富有热情的笔触和充满激情的语言,反映日新月异的社会主义经济建设和喧腾的矿山生活,展示工人命运的变化和新人新事;鲁道夫·费舍尔(Rudolf Fischer,1901—1957)的《马丁·霍普四世》(Martin Hopp IV,1955),真实描写由于敌对势力破坏造成的一次矿井爆炸事件,反映敌我斗争和民德工人的劳动及日常生活;汉斯·马希维察(Hans Marchwitza,1890—1965)的《生铁》(Roheisen,1955),以一个钢铁联合企业建设为背景,反映民德社会 1950—1952 年间的巨大发展和变化。这些作品都有两个特点:一是作家以历史主人公的叙事态度,特别选择一些大型经济基地的建设场面作为故事情节的框架和作品的中心事件,追踪时代的足迹,传达蓬勃兴起的大工业的震撼心灵的声音,以大写意的风格渲染时代背景,表现政治、经济、生产技术上的重大而深远的决策和决定,表现工人们的主人翁的精神和思想觉悟,在勾勒民德经济建设高潮的轮廓的同时,将工矿企业建设的具体场景与时代风貌和整个民德国家形象结合起来。二是现实与理想的结合,历史走向与精神追求的一致,都是在阶级对抗、新旧对立的基本模式中得到了实现。

这些在 1952 年至 1956 年发表的"建设文学"作品,在各自问世时都标志着那个年代的时代精神,闪烁着那个年代特有的宏伟、雄壮、明朗、昂扬的社会美学理想的光彩,奏出了时代的颂歌,完成了那个时代赋予文学的表现新时代建设者和讴歌新时代、新事物的使命,是一种生活的感召力、政治的内驱力和时代的使命感所致。但由于作家们对工矿企业并不十分熟悉,[①]对奋战在建设第一线的建设者们的心理和感情不能深切感受,因此他们在作品中采用的报道性和纪实性手法,与小说人物的性格塑造未能很好地有机结合,在对新人、新事、新风尚的平面式

① 不深入了解工厂、农村的劳动生活,可以说是当时民德作家的一个普遍现象。1955年1月27日,纳赫特尔施泰特煤矿的工人向民德作家协会发出一封公开信,要求作家创作出能够真实反映企业发展、工会组织和工人生活的作品;信中说:"请你们到我们的人民企业中来。在这里,你们会获得许多启发,找到许多创作材料。"

颂扬中也流露出充满理想主义色彩,人物与故事带有理念痕迹,爱情穿插显得牵强附会,浓郁的宣传功能代替了对矛盾、纠葛、情感、行为方式的深入发掘和分析等,总之,只重视社会性、政治性的内容,忽视了作品高度的艺术性。

从 50 年代中期至 50 年代末(1956 年至 1959 年),"建设文学"显得有些高潮回落,基本上没有什么重大作品发表。在接近 50 年代末的时候,则有汉斯·马希维察的《库米亚克一家及其孩子们》(Die Kumiaks und ihre Kinder,1959)、安娜·西格斯的《决定》(Die Entscheidung,1960)、勒基娜·哈施泰特(Regina Hastedt,1921—)的《赫内克的故事》(Henneckegeschichten,1959)等作品问世,这些作品歌颂民德的社会主义革命事业和经济建设成就,反映伟大的时代精神,为"建设文学"又掀起了一个新的浪潮。

马希维察的《库米亚克一家及其孩子们》,通过一个家庭成员的各自经历,反映沉重的德国历史和民德社会的变迁。西格斯的《决定》,写一个在战后被东、西德界线一分两半的钢铁厂的各自发展,反映民德国民经济建设中的政治斗争和阶级斗争。哈施泰特的《赫内克的故事》,用描写"典型环境下的典型人物"的手法,艺术地再现了矿工阿道尔夫·赫内克的社会主义社会主人翁的思想觉悟和先进事迹。这部小说在第一次"比特费尔德会议"上受到了民德党和国家当时最高领导人乌布利希的表扬。[①]不仅在题材和主题的选择上,在人物主体—客体关系的表现上(赫内克是在党组织的引导下焕发出社会主义社会的主人翁的精神),而且在作家响应统一社会党的号召的创作态度上,《赫内克的故事》都是一个"建设文学"的典型代表。

二　"抵达文学"

根据统一社会党的理论见解,民德的社会改造和建设在 50 年代中期就已经完成了从资本主义到社会主义过渡阶段的基本目标,民德在 60 年代初的时候已经进入了"现实存在的社会主义"社会,在这个新的

① 在这次会议上的讲话中,乌布利希赞扬哈施泰特的作品不仅描写了社会主义建设中涌现的新生事物,而且还表明,"在深入企业的过程中,在解决生产建设中出现的困难的战斗中,以及在解决新出现的问题的斗争中,作家自身也得到了锻炼和发展"。

历史阶段里，民德发展的今后任务是接受生活中出现的或者有可能出现的各种形势与挑战，在社会主义社会新的生产关系和社会秩序中继续前进、开创和取得胜利。

一直在跟随形势、响应号召的民德文学，很快就吹出一股"抵达文学"(Ankunftsliteratur)的劲风，奏响了这个时期文学创作的主旋律。这是一股具有鲜明时代特点的文学潮流，作家们以敏锐的意识捕捉社会的气象，以奔放的热情拥抱火热的生活，以明朗的情感感受民德事业的欣欣向荣和反映民德社会的团结康乐。民德的社会主义建设步伐已经抵达社会主义社会，已经进入社会主义社会历史阶段，这种在那个年代十分深广的思想意识、政治觉悟和社会内涵，也在作家们的创作思想、创作过程以及对艺术形式的选择中自然而然地蕴涵着、贯穿着。

一批 1930 年前后出生的作家，如布丽吉特·莱曼、约阿西姆·沃尔格穆特(Joachim Wohlgemuth，1932—)、赫伯特·纳赫巴、维尔纳·布罗尼希、约阿西姆·克纳佩(Joachim Knappe，1929—)、弗兰茨·费曼、卡尔-海因茨·雅各布斯(Karl-Heinz Jakobs，1929—)、君特·德·布隆、埃里克·诺伊奇(Erik Neutsch，1931—)、赫尔曼·康特(Hermann Kant，1926—)、克丽斯塔·沃尔夫等人，是"抵达文学"创作队伍的中坚力量。这些作家与民德一起成长，与新的时代天然相通，是新生活的创造者，他们的心声不能不是讴歌时代的最强音，他们被时代激发出创作热情，不断在用新作丰富"抵达文学"的园地。

本身并不严谨、科学的"抵达文学"一说，是因布丽吉特·莱曼的那部引起社会热情关注的小说《在日常生活中抵达》(Ankunft im Alltag，1961)而得名。这部中篇小说叙述三个刚刚高中毕业的朝气蓬勃、充满自信的年轻人来到一个建筑工地参加为期一年的劳动实习，在社会建设的实践中得以丰富和增长知识，在生活矛盾中得到锻炼和提高，通过这个故事表现民德人对国家建设事业的热情向往，表现欢快的生活审视和热忱的生活投入，结构上简而不疏，回荡着明快的旋律，挥洒自如的文字里洋溢着灵动和鲜活。

卡尔-海因茨·雅各布斯的《一个夏季的描述》(Beschreibung eines Sommers，1961)，是"抵达文学"的另外一部早期代表作。新时代的精神风貌涤荡旧时代遗留下的污泥浊水，揭示生活中的问题为的是促使矛

盾向积极方面转化，社会主义社会通过各种方式闪现其掩映不住的光芒，通过典型教育大多数，是这部第一人称小说的艺术视角。

埃里克·诺伊奇的《石头的踪迹》(Spur der Steine,1964)，对60年代“抵达文学”的发展也起到了重要的作用。小说以60年代民德推行的计划与领导的新的经济体系下的科技革命为背景，以一定的现实深度和生活实感，叙述一个普通工人在集体生产劳动中认识了生活的价值和意义，在党组织的帮助教育下，从一个具有自由散漫习气的“工地国王”成长为具有社会主义觉悟的主人翁，表现了惟有人的思想觉悟提高，才能肩负起建设社会主义社会的历史使命的主题。小说中也有一些情节，描写党的领导干部陷入情感纠葛，与党的组织纪律和社会的伦理道德产生冲突，对民德社会生活中出现的一些矛盾作了揭示，留下让人思考和引起许多争议的一笔。[①]

60年代初赫尔曼·康特发表了第一部作品即短篇集《南海拾零》(Ein bißchen Südsee,1962)，从而引起人们的注意，他的第一部长篇小说《大礼堂》(Die Aula,1964)，也属于“抵达文学”中一部很有影响的著作。这是一部具有一定自叙性的作品，叙述记者罗伯特·伊斯瓦尔应邀在母校的工农学员预科班停办庆典上作一个演讲，因准备这个发言而引起对当年经历的回顾和反思，小说在整体上展示60年代初民德社会达到了一个新的历史高度，批评过去年代出现的政治过错和当前生活中存在的僵化、保守、片面、技术官僚主义等现象，比较全面地概括了自民主德国成立以来的社会发展和生活，成为反映民主德国社会发展史的富有广度和深度的最重要的一部作品。[②]在艺术风格上，《大礼堂》表现手段灵活变化，笔调有工有谐，自然幽默。[③]

艾尔文·施特里马特(Erwin Strittmatter,1912—1994)，年龄段上属

① 争议的结果，最终还是证明这部作品是60年代民德小说创作的一个重要收获。

② 由于在肯定社会主义制度的基调上也留下了不少空白，让读者去对作品中提出的一些问题自行思考，小说发表后曾一度引起民德文学界对其争论，最后被公认是民德文学中一部杰出的作品。又由于其丰富的具有理解弹性的内容层次，《大礼堂》也在联邦德国受到了舆论的关注。

③ 1969年，康特发表了另一部长篇小说《版权页》(Das Impressum)，仍用具有自叙性元素的形式来回顾反思民德的社会发展过程，但未能获得多大的反响。

于中年一代，被认为是乡土文学作家，他的长篇小说《刺头儿奥勒》(Ole Bienkopp, 1963)，也是一部“抵达文学”名篇。被人们称作“刺头儿”的奥勒，是一个有理想主义色彩的农民党员。作为对农村进行社会主义改革的积极倡导者，他未等“上级”下达指示和布置安排就自发组织了几个农户创办起村里的第一个集体所有制性质的生产合作社。然而，他开创的带领村民摆脱贫困的事业不仅遭到了反革命敌对势力的对抗和破坏，而且还受到了思想僵化的基层党组织干部的压制和阻挠。奥勒自己也有一些尚未摆脱的旧思想观念的行为和方式。受这些观念和方式的束缚，受到撤职处分后，奥勒脱离集体，为表示对官僚主义的抗议而孤军奋战，为发泄心中的愤懑而拼命干活，以致劳累过度死在湖边。

小说是在民德农业合作化运动业已完成了较长时间，即经过了一段时间的沉淀和深化后重新审视这段历史的意义和轨迹，通过对“刺头儿”奥勒这个“新型农民”形象的成功塑造，表现了民德农村在完成了土地改革运动后在实现农业生产合作化的过程(1952—1959)中出现的困难、问题、矛盾、斗争和冲突，在一个颇为广阔的背景上，加强了关注现实生活的深度、力度和批评精神。作家给主人公的命运安排的结局，写他遭受的挫折和失败，给生动、诙谐的叙事注入一股不乏忧伤、凄然的震撼心灵的力量。小说发表后立即获得了许多读者，也在民德文坛和社会上引发了激烈的争论。人们对于应当如何塑造文学形象，以便更加准确地表现和解释现实生活中出现的问题进行了长时间的争论。评论界批评小说写了社会主义的悲剧，不符合社会主义现实主义写光明的要求。社会上许多读者从自己的审美情趣和阅读期待心理出发，未能认识到作者安排奥勒在小说结尾时死亡是一个迫使读者注意和思索社会存在的问题的艺术手法，而认为这是对真实生活的歪曲——不将艺术真实与生活真实进行区别，这也是民德社会在对其他文学作品的讨论中常见的现象。[①]

发表后同样也引起了一场激烈争论的克丽斯塔·沃尔夫的《分裂的天空》(Der geteilte Himmel, 1963)，在“抵达文学”中也占有一个显赫的

① 最终是真理越辩越明。争论的结果是《刺头儿奥勒》最终被认为是民德“社会主义农村小说”的一个典范；施特里马特也为此获得了民德国家奖。

位置。[1]这部中篇是沃尔夫自登上文坛以来发表的第二部作品，[2]因内容上的极合时宜和文体上的舒展自由和创新，给她在民德内外都带来了很大的反响与声誉，使她不仅一举成为民德亨利希·曼文学奖的得主，而且在联邦德国也有名气。小说表现了当时备受关注的两个现实主题以及比主题还更为丰富的思想内涵。一是反映了1961年8月13日在东柏林开始修建的“柏林墙”，反映了“柏林墙”的修建给德国人民带来不幸的分裂，触动了当时东、西德社会乃至国际社会的情感敏感点。二是通过一对青年恋人不乏一定感伤情调的爱情故事，反映了正视矛盾还是逃避冲突的两种截然不同的人生态度，赞颂了意志坚定的思想情怀和热爱社会主义社会的意识觉悟：来自农村的丽达是一所师范学院的大学生，她的恋人曼弗雷特在技术革新上受到教条主义、官僚主义的阻碍，经历了一系列的挫折，对民德制度产生了怀疑和动摇，终于离开民德去了西柏林。对于生活价值有着不同认识的丽达没有答应曼弗雷特提出的一同前往的要求。与恋人的分离使得精神上感到十分痛苦的她，后来曾前往西柏林看望曼弗雷特，在那里目睹了西德资本主义社会的人情冷漠，更加坚定了她放弃男友、放弃爱情的决定，回到了社会主义民主德国。如同其他“抵达文学”作品一样，《分裂的天空》主旨也是证明民德社会主义社会的先进性和优越性，但因涉及到“柏林墙”这个敏感话题而在发表后在民德引起长时间的争论。在争论中，官方的话语多是指责这部小说，批评它在关于修建“柏林墙”的问题上缺乏鲜明的政治立场，将“柏林墙”的修建过度地表现为给德国人民带来了民族分裂的不幸，而没向人们阐释这是国际上的政治和阶级斗争的结果。

在艺术方式上，《分裂的天空》从整体上看虽然属于现实主义叙事，但是有作者的主体性加入，此外没有通常的现实主义小说的叙事结构，故事情节通过主人公的回忆、内心独白、思索和议论组合在一起而形成一个整体，同时还有复线条审美构造的运用。这些不仅对“抵达文学”，而且对当时整个民德文学来说都显得十分“现代”的手法，表现了沃尔夫对小说文体的自觉追求。

总之，信仰社会主义，热爱社会主义，发自心灵的对社会主义社会

① 仅从社会影响上看，小说发行高达十六万册，还被改编拍成了电影。

② 她的第一部作品是《莫斯科的故事》(Die Moskauer Novelle，1961)。

生活的赞美和喝彩，是“抵达文学”的一个基本立场、信念、选择和目的。此外，通常的写法是：借鉴古典文学中的教育及发展小说的叙事经验和情节模式，展示年轻的主人公的成长过程，他们在生产劳动和日常生活中的行为，与社会主义社会对作为社会个体人的要求相冲突，但他们在有思想觉悟的老工人的开导下或是在党组织干部的帮助下，最后都从相对幼嫩到相对成熟，获得新的精神境界，满怀憧憬和信心地奔向更美好的未来。作家的精神底色是乐观向上和健康自由的，作品散发着理想主义光芒，在展示生活在社会主义社会历史阶段的民德人的思想意识和精神风貌时不但注意对生活和人物的真实再现，而且还重视对“真实现实”的把握，包括从热爱生活的立场出发，并不回避当前社会的一些矛盾和不足，揭示生活中的一些问题和弊端。“抵达文学”表现出的这种一定程度的现实主义批评精神，如前所述常常引起文学界和社会上的争论和争议。

与50年代的“建设文学”相比，60年代的“抵达文学”最突出的特点在于它反映了当时民德社会的时代精神和时代特征，但与前者又有明显不同，它在反映和讴歌新时期光芒的同时，还开拓了新的表现角度和新的生活面，不再呈现“建设文学”让人看到的一些概念化、公式化、格式化现象，而是描绘出时代生活的广阔画面，塑造出丰富生动的人物形象。作家们在对生活变化和人物事件的描写中展示人的精神面貌，由勾勒时代剪影转向传达时代心声，在内容、艺术和审美层次上有了突破和提高，有的还达到了相当的深度和高度。

三 战争、反法西斯和革命斗争史文学

表现革命斗争和反法西斯抵抗运动以及战争题材的创作，在这个时期的民德文学中也很繁荣，是民德文学创作的另一个重大母题。

二战结束后，曾流亡他乡的德国作家绝大多数都回到了当时的德国东部，即后来的德意志民主共和国。他们在流亡期间着手创作的作品，回到祖国后才能够创作完毕，而已完成的作品才得以发表。这些饱经风霜的作家，在流亡中巩固了自己的政治意识和政治观点，坚定了自己的政治立场和政治态度，他们一方面支持民德建设一个崭新的德国；另一方面也愿意发挥文学的教育作用和社会功能，自觉地将文学创作

与意识形态宣传和社会政治教育相挂钩，积极承担起将沉痛的历史教训告诫后人的任务，在历史中寻找精神，回顾艰辛，总结经验，瞩望未来，使下一代人了解今日之来之不易，更加理解和热爱当前。

纳粹德国、流亡生涯和二战经历牵连着那么多的生活变迁和人生动荡，郁积着那么多的辛酸血泪和艰难困苦，这些历史年代成为流亡归来的作家们的重要表现题材，[①]另一方面民德在战后年代曾大张旗鼓地进行清理法西斯的大规模社会运动，在东西方"冷战"中也时常指责联邦德国在这方面态度暧昧、行动不力，因此，在文学中继续对纳粹德国的那段历史进行清算，也符合民德在国际上为自己树立的坚决反法西斯的国家形象。同时，在 50 年代中期，联邦德国开始重新组建军队和军事武装，并且加入西方国家北大西洋公约组织，使得两德关系进一步乌云密布，民德作家由此感到世界和平受到了严重威胁，也更加感到创作反法西斯、纳粹德国和战争题材作品的必要性。

就是在这个时候和这个背景下，阿诺尔德·茨威格发表了《停火》(Die Feuerpause，1954)和《时机成熟》(Die Zeit ist reif，1957)两部长篇小说，对帝国主义和战争爆发的社会与阶级根源作了揭示，向世人敲响警惕军国主义死灰复燃的警钟。[②]

安娜·西格斯、汉斯·马希维察、维利·布莱德尔（Willi Bredel，1901—1964)等人的作品，也是民德战争、反法西斯和革命斗争史文学中的名作。

安娜·西格斯在战后年代发表的《死者青春常在》，站在时代的制高点，叙述主人公因共产主义信念被迫害和杀害，不仅从政治、社会和文化的角度对德国民族在 1918 年至 1945 年间的历史作了深沉的思考，而且围绕"死者青春常在"的象征意向表达了一种理想主义精神。[③]

① 除了老一代作家外，一些在50年代初才开始登上文坛的民德年青一代的作家，也根据自己在二战期间被迫应征入伍的经历，创作了反对美化战争和反对掩盖战争根源的作品。但他们作品的影响不及老一代的作家。

② 作家七十五岁高龄时，还发表了最后一部长篇小说《梦是珍贵的》(Traum ist teuer，1961)，描写资产阶级知识分子在新的历史条件下的思想转变。

③ 1968年，由克丽斯塔·沃尔夫执笔，《死者青春常在》被改编成电影，由民德德发(DEFA)电影公司搬上银幕，获得了更大的社会反响。

由普通工人成长为一个作家的汉斯·马希维察的长篇三部曲《库米亚克一家》(Kumiaks-Trilogie, 1934—1959),[①]结构宏伟,构思严谨,采用了宏观的革命运动史与个人生活经历相融合的写作手法。作家以自己的一些生活经历(贫困家庭出身、矿山做工、阶级斗争、工人运动、反法西斯抵抗活动)作为情节线条,在三部曲中表现了煤矿工人彼得·库米亚克及其家庭成员所走过的充满艰辛的生活道路,视线从20世纪20年代延伸到40年代末,涵盖了三十年左右的德国历史:人心浮动、动荡不宁、纳粹势力日益猖獗、反法西斯斗争日益高涨,着力塑造了一个具有阶级觉悟、对党的事业忠心耿耿、诚实正直、坚强不屈的革命工人的形象,以简洁明快的语言对客观环境、人物性格、思想感情、内心世界予以叙述和描写,对战后的东部德国社会充满歌颂和赞扬,叙事错落有致,进退自如,表现了一个稳健作家把握小说节奏的能力。

时间跨度更大的维利·布莱德尔三部曲《亲戚和朋友们》(Verwandte und Bekannte, 1943—1953),[②]反映历史风云,叙说世纪沧桑,生动记叙了1900年至1945年的德国历史和德国工人运动史,采用了把革命运动史与个人生活经历相融合的手法,体现了作家厚实的思想积累和艺术功底。通过对汉堡一个工人家庭三代人及其朋友、同事和战友的生活经历的叙述,《亲戚和朋友们》反映了德国工人阶级在革命斗争中成长壮大的历程,揭示纳粹法西斯政权的凶狠残暴,表现共产党人的团结,展示帝国主义能够被人民战胜的历史前景,是一部体现文学政治认识作用的巨著。由多重情节线索牵引,人物和事件纵横交错,是这个三部曲的体式特征。

民德文学中的反法西斯和战争题材的作品,通常采用的艺术手法是:结构线条简单,矛盾冲突激烈,从叙述者的视角进行观察,叙事话语通俗平常,对战争野蛮和残酷的场面描绘细致,写实有几分接近“战争自然主义”等。其他一些属于反法西斯和战争题材的重要作品,还有博

① 这个三部曲小说的第一部是《库米亚克一家》(Die Kumiaks, 1934),第二部是《库米亚克一家的归来》(Die Heimkehr der Kumiaks, 1952),第三部是《库米亚克一家及其孩子们》(Die Kumiaks und ihre Kinder, 1959)。

② 三部曲的第一部是《父亲们》(Die Väter, 1943),第二部是《儿子们》(Die Söhne, 1949—1952),第三部是《孙子们》(Die Enkel, 1953)。

多·乌泽(Bodo Uhse,1904—1963)的《爱国者》(Die Patrioten,1954)、[①]奥托·戈切的《在黑夜与黎明之间》(Zwischen Nacht und Morgen,1955)、路德维希·雷恩的《西班牙战争》(Der spanische Krieg,1955)、弗兰茨·费曼的《同伴》(Kameraden,1955)、卡尔·蒙德斯托克的《直到最后一人》(Bis zum letzten Mann,1956)、哈利·蒂尔克(Harry Thuerk,1927—)的《死亡眼睛的时刻》(Die Stunde der toten Augen,1957)、布鲁诺·阿皮茨(Bruno Apitz,1900—1978)的《赤身在狼群中》(Nackt unter Wölfen,1958)等。这些颇为耐读的小说,情节跌宕,故事性强,思想观念鲜明,价值判断清楚,精神祈向明确,生动展示战争对人的折磨和摧残,剖析交战状态下士兵的内心世界与矛盾心态,明显表现出作者想通过对故事的编织和对人物的塑造,向读者传达反法西斯和反战思想。

它们中尤为突出的是布鲁诺·阿皮茨的《赤身在狼群中》。这是一部揭露法西斯的罪行,讴歌纳粹集中营里囚徒反抗精神的小说。一个瘦弱无助的三岁犹太孤儿,被一名波兰籍囚徒藏在一只旧手提箱里,从奥斯威辛集中营偷偷转移到了布痕瓦尔德集中营。孤儿的到来,使活动在集中营里的反法西斯的共产党人突然面临两难选择:要么是保护这个犹太人的孩子,要么是保护自己和组织。最后,他们的人道主义精神和勇气使他们违背组织的命令,自行做出了决定,冒着生命危险保护犹太孤儿,让他逃脱纳粹魔爪。通过这个真实的故事,作家表现了人道主义和无产阶级的团结精神战胜了法西斯的强暴和野蛮("狼群")的主题,与安娜·西格斯描写纳粹集中营题材的《第七个十字架》有相似之处。以前一直不怎么为读者熟悉的布鲁诺·阿皮茨,在早年就加入了德国共产党,在法西斯政权统治期间一直被关押,前后被囚于几个集中营。这段刻骨铭心的亲身经历反映在《赤身在狼群中》中。顽强的生命情结,深切的情感体验,令人颤栗的冲突,扣人心弦的故事,沉重激越的叙事,张合有致的布局,人道主义理想光辉的充盈,使得在二战结束已经有十三年才发表的这部描写集中营题材的作品仍然获得了巨大的成就,一举成为畅销书,[②]作家因此还获得民德国家奖。

---

① 这也是一个长篇三部曲,但其他两部未曾发表。

② 出版后两年内仅在民德就发行了五十万册,在70年代初就已被翻译成二十六种文字。

亲身的经历和真实的体验，也是弗兰茨·费曼创作成功的“秘诀”。费曼一家人和他自己在青少年时期都曾有过一段追随纳粹政权的历史。二战中应征当兵后入侵苏联，为苏军俘虏，这段经历使作家的人生观和世界观发生了根本转折。[①]他在思想上、意识上、觉悟上、政治态度上的转变，也成为他创作的表现主题，由此还为民德的反法西斯和战争题材的文学开拓了新的道路。代表作《同伴》，就是费曼根据自己的战争经历创作的。三个德军士兵误射了部队长官的女儿，相互发誓隐瞒真相，并嫁祸于苏联人，导致两名无辜的立陶宛姑娘因此被作为报复对象惨遭德军杀害。三个士兵中的每个人又都不能信任其他两个同伴。当其中的一个士兵为了摆脱精神上的折磨而说出真相时，却被宣布为精神失常，遭到自己同伴的射击和追赶，因为误害部队长官女儿的事件，已被德军司令部作为即将发动军事入侵的理由。在这个故事框架内，《同伴》将描写焦点对准了人物的内心，以令人心灵震颤的笔触，叙述了战争、法西斯、卑鄙、勇气、误会、内心恐惧、精神折磨等内容，触目惊心地揭示了法西斯主义对“同伴”、“战友”、“义务”、“荣誉”、“是非”、“真理”等社会文化价值观的颠倒和对人的思想灵魂的戕害，取得了很好的艺术效果，获得了包括联邦德国评论家在内的高度赞扬。此外更具深刻性和社会史价值，并使得《同伴》在同类题材的作品中显得突出的是，小说坦然正视作为个人应当对纳粹德国那段历史所必须承担的责任，并将此作为一个人思想意识根本转变的起点。作家对美丑、善恶、真假、罪与非罪、是与非的标准的把握准确，同样令人震动。

第三节　重要的诗人

民德的成立，迎来了一个朝气蓬勃、充满希望的时代。诗人们情不自禁，出于真诚，张开双臂热切地拥抱这个新诞生的国家。讴歌社会主义社会和经济建设，颂扬统一社会党的领导，赞美和平，歌颂理想，歌颂苏联的支持和友谊，赞颂民德崭新的生活，成为诗歌的主旋律。结构简

① 对此，有作家的自叙性诗作《前往斯大林格勒》(Die Fahrt nach Stalingrad, 1953)可以为证。在《犹太人的汽车》(Das Judenauto, 1962)中，作家也自叙性地报道了这些变化。

洁、情感质朴、便于吟诵的民歌、歌谣和赞歌成为诗的主流。强烈的政治意识和思想倾向在诗中表现出来，可以说一个具有诗意的时代为诗的驰骋提供了广阔的天地。

约翰内斯·R.贝希尔、贝托尔特·布莱希特、彼得·胡赫尔、埃里希·阿伦特(Erich Arendt,1903—1984)、约翰内斯·鲍勃洛夫斯基(Johannes Bobrowski,1917—1965)、汉斯·齐布尔卡(Hanns Cibulka,1920—)、弗兰茨·费曼、斯蒂芬·赫尔姆林等人,是这个时期民德诗歌创作的代表性诗人。他们的诗作从时代的洪流中汲取诗情,密切结合新的时代生活,描写社会的变迁,张扬时代的奔放,反映人的精神面貌,传达人民的感情,在以鲜活意象创作时代感极其鲜明的诗歌的同时也注重主体情感,追求个人艺术风格,给民德文坛带来了许多脍炙人口的优美诗篇。

一　约翰内斯·R.贝希尔

被誉为"民族诗人"的贝希尔,创作出激动过一代人的政治抒情诗,是民德社会主义诗歌创作的一面光辉旗帜。1945 年流亡归来,贝希尔来到柏林,作为民德党的一名领导干部一直在参与民德文化政策的制定,一直在致力于对知识界、文艺界进行反法西斯的思想教育,为更新民德的精神文化领域起着重要的作用，特别是在他的提议和组织下成立了"文化联盟",组建了建设出版社,创办了《星期天》(Sonntag)、《建设》(Aufbau)和《意义与形式》这三个政治文化文艺综合性刊物,为民德的文化生活做出了很大贡献。

战后年代发表的两部诗集《回家》(Heimkehr,1946)和《在黑暗中跋涉的人民》(Volk im Dunkel wandelnd,1948)，洋溢着流亡漂泊后终于返回家园的喜悦,诉说对法西斯的无比憎恨,诉说战后困难年代生活的沉重、艰苦和磨难,诉说对历史和未来的无限希望,诉说对德国新生的强烈渴望,是民德战后年代诗作中重要的一曲。贝希尔的诗歌有着情思细腻、感觉敏锐、含蓄精练、明了平凡、节奏舒缓、音韵柔美、雅俗共赏、耐人寻味的特点。诗的形式常与被确定是德国民族文化优秀遗产的德国 17 世纪十四行诗的凝练概括、格律整齐的形式浑然一体。[1]他的诗具

① 贝希尔对十四行诗的形式十分推崇,认为它是一种与"生活的运动规律"浑然天成的表达形式。

有古体诗的韵味，富有古典美。《德国，我的忧伤》(Deutschland, meine Trauer)，抒发对德国的情感，鼓励德国人民勇敢地走向新的时代，表达对国家和民族美好未来的坚定信念，将德国民族向往光明的传统和实现民族复兴的时代精神巧妙地融为一体，朴素明朗、言简意赅，这首诗是以谣曲的形式写成的："家园，我的忧哀，/朦胧中的祖国——/天，我蔚蓝的天，/你，我的欢乐。"诗人悲怆与激昂，都因祖国处在朦胧的光线中。朦胧的光线是诗人对祖国的感受。一个语义逻辑清晰的朦胧光线的意象，高度概括了德国的历史巨变，深藏着诗人的语言智慧和主体亮光。①

尽管担任民德党政和文化机构的重要职务，但贝希尔仍在坚持创作，接连发表了《德国新民歌》(Neue deutsche Volkslieder, 1950)、《遥远的幸福在闪烁着临近》(Glück der Ferne——leuchtend nah, 1951)、《永远闪耀的明星——苏联在我诗中》(Sterne unendliches Glühen. Die Sowjetunion in meinem Gedicht, 1951)、《美丽的德意志家园》(Schöne deutsche Heimat, 1951)、《德国十四行诗》(Deutsche Sonette, 1952)、《无停歇的爱》(Liebe ohne Ruh, 1957)、《世纪中叶的步伐》(Schritt der Jahrhundertmitte, 1958)等数部政治性、思想性、历史性、时事性与艺术性相结合的诗集。这些构成民德诗歌重要组成部分的诗歌，情真意切，朴实自然，既是民德新生活的一个负载和一个时代思想的折光，又是一种催生与呼唤，读之令人感到一种力的升华，一种精神的召唤，一种激励和鼓舞，成为民德许多青年诗人和文学青年创作的参照。其中好些政治抒情诗，如那首《蓝旗歌》(Lied von der blauen Fahne)，尤其在民德青少年中引起了共鸣，产生了巨大的感染力。

除诗歌创作外，贝希尔还出版了《诗的保卫》(Verteidigung der Poesie, 1952)、《诗的自白》(Poetische Konfession, 1954)、《诗的力量》(Macht der Poesie, 1955)和《诗的原则》(Das poetische Prinzip, 1957)等四部论文集，以社会主义人道主义为思想基础，以对社会发展和文化进程的仔细观察，以丰富的政治经验和艺术经验，从政治和艺术的角度探讨了人

① 贝希尔的这首诗曾备受布莱希特称赞，说它字字珠玑，艺术生命力不朽："因为诗人的感受深刻、精细，因为当恶控制了他的祖国时，他怀着哀伤爱它；当善的力量来临时，他怀着喜悦爱它，它之所以美，是因为诗人找到了冲破贫乏的形象和韵律的方法。"参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第309页。

在社会主义社会中的地位，社会主义的文学艺术应当如何发展，文学艺术应当如何与历史和当今连接，文学艺术对于培养社会主义社会一代新人的作用等问题。这些论文集既是对个人创作经验的一个总结，又是对发展民德社会主义文化和美学的一大贡献，堪称是民德文学理论的经典文献。1949 年，因创作民德国歌歌词《从废墟中崛起》(Auferstanden aus Ruinen)，贝希尔获得民德国家奖。这首诗的风格体式，也是建立在传统的歌谣形式之上。歌词讴歌争取和平、维护和平、捍卫和平的斗争，反对帝国主义的分裂政策和重新军事武装，很适合当时民德的政治时宜。[①]

二 贝托尔特·布莱希特

将主要精力用在戏剧导演和戏剧理论发展上的贝托尔特·布莱希特，也是一个成就卓著的诗人，其诗作在 20 世纪 70 年代以来越来越受到文学界、学术界和社会的注重。如一位民德研究者指出，“尖利与优美，力量与敏捷，重要的内容与纤巧的形式的结合”是布莱希特诗歌的特点，称赞诗人“总是以自然的声音说话，就像人对人一样，他不是面向人的本能，而是面向人的理性，不是面向人的下意识，而是面向人的意识。他痛恨任何不自然的、一切夸张的、自负的、歇斯底里的、高傲的、悲壮的东西。他对语言和韵律，优美和柔和，对流畅的诗行和变换的节奏，对真正的诗歌有着最细腻的感受，他总是在主题允许的范围内，努力表达得明白、清晰和单纯”，说布氏诗作“是一种不带血和肉的，高度思想化的诗歌”，宣布“即使资产阶级世界，只要它尚未彻底毁灭，也仍然承认布莱希特的艺术活力和独创性”。[②]

战后年代至民德成立之初，感受时代巨变而激起必然情感反应的布莱希特，发表了一系列政治性鲜明、时代感强烈、赞美热情与批评理性相融的诗篇。这些诗作是对当时东部德国人民意识的诗化，是对民德

---

① 不过，这一点也决定了贝希尔政治抒情诗的“短暂”命运：当时代的政治思想发生了变化后，歌词中的“德国，统一的祖国”等诗句与民德后来的对外关系政策，尤其是对联邦德国的关系政策不再符合，因此从60年代起民德国歌只是演奏乐曲，不再演唱歌词。

② 参见《布莱希特研究》，张黎选编，中国社会科学出版社，1984 年，第 424 页。

前进足音的回响，如那首特地为民德青年团组织创作的《建设之歌》(Aufbaulied,1949),意气风发,气冲霄汉,代表着民德诗歌发展的重要倾向。民德社会的出现,造就了布莱希特诗歌精神的变化。流亡时期诗作中常常出现的沉郁、愤懑、忧伤、悲哀情绪的基调,被现在炽热、欢乐、明朗、美好的激情所取代。战胜法西斯、民主政权建立、民德大规模建设高潮激发的热情,确定了布莱希特这个时期诗歌的写作姿态和表达风格。其中的《新儿歌》(Neue Kinderlieder)、《情歌》(Liebeslieder)等诗作,常被评论者引用。那首受到许多好评的叙事长诗《谷子的培育》(Die Erziehung der Hirse,1950),在对一个苏联革新者事迹的叙述中传达了生活在社会主义社会的自豪感受。

《布珂有感集》(Buckower Elegien,1953),[①]是布莱希特去世前取得的最后创作成果。所收集的二十四首诗,表明作者不属于才情勃发、神思飞扬型的诗人,而是稳健深沉、勤于思索、不矫不饰的诗人。对新社会的内部矛盾、内部冲突、内部问题的取材倾向和辩证思考,是这部诗集的视点特征。诗篇紧密结合着时代、时事和社会的发展,对法西斯和战争进行谴责,对国家权力中出现的官僚主义现象向社会发出警示和告诫,有着热烈地主张所是、激烈地批评所非的鲜明立场。民德发生了1953年6月17日东柏林工人上街游行的事件后,诗人在有的诗篇中流露出对民德现实政治感到的失望、感伤、忧郁、不安和怀疑。

在风格和艺术处理上,《布珂有感集》的诗作短小精悍、朴素平实,少有豪句和秀丽,却也有传统诗的音韵、节奏和结构,[②]诗篇构思新颖巧妙,形象变化多彩,把景与情、事与志、生活与思考、诗与政治融为一体,看似明朗,实际含蓄,取小喻大,就近含远,内在丰富,有无尽的余味让人感受,质朴中隐含着莫大的机锋。这种审美风度,最能体现布莱希特的艺术禀赋和创作个性,与布莱希特这个时期受亚洲传统文化(如中国的老庄)和古希腊、古罗马文化的影响,不无一定的关系。在一首简短的《烟》(Der Rauch)中,诗人就这样写道:"湖畔树下小屋,/房顶上升有

① 布珂是位于柏林东面的一个临湖小镇。1952年夏天,布莱希特在这里买下一幢住宅,在不必去东柏林的时候都是在这里生活和工作,发表的诗集也因此取名。

② 根据原文直译,可将《布珂有感集》译为《布珂哀歌》。哀歌在体式上是一种简短的老式诗歌体裁。

烟。/缺少它/房屋、树和湖/会将何等失落。"这是一首触景生情、有感而发的诗。前半部分表达一种存在,后半部分在谈论一种价值。启承转合的第三句,突出了烟是诗的核心意象。这烟轻而远,淡而旷,既具体又空灵,可以引申出无穷的自由联想,引人深思久悟。整首诗不失法度,开合有序,自然朴素,不事雕琢。二十一个(原文)单词,从所描写的一个简单的日常景象中生发出来一个简单的思考,却可能蕴涵着多少对历史、社会、人生、时事、世界、文化的感喟。因为这种近中现远、平中见深、充满清醒和辩证思考的艺术,布莱希特的诗歌也成为民德许多青年诗人写作效仿的对象。

三 埃里希·阿伦特

1950年,埃里希·阿伦特结束流亡生活从哥伦比亚回到民德,一边将流亡中写下的诗修改整理,一边勤奋地创作新的诗,仅在50年代出版的诗集就有《黑夜携带信天翁》(Trug doch die Nacht den Albatros, 1951)、《山风谣曲》(Bergwindbaladen, Gedichte des spanischen Freiheitskampfes, 1952)、《土芦村》(Tolu, Gedichte aus Kolumbien, 1956)、《七岛颂》(Gesang der sieben Inseln, 1957)、《飞行谣》(Flug—Oden, 1959)等,十分丰富和多产。这些笔触优美的诗歌,承载的内容十分深厚,展示的审美空间非常宽广,有对流亡异国他乡时的生活、见闻、印象、感受和情绪的描写,有对在西班牙参加反法西斯斗争时的经历的述说,有对历史、文化、社会、世界、人生体验的抒发,有对在历史长河的磨炼中体现出来的人性坚强的感悟,有对痛心疾首的失望和呕心沥血的爱的表达,还有对神话、传说、往事的连贯古今、联想纵横的探询,将一种历史的追寻与现实的思索贯穿其中,对在争取独立自由解放斗争背景下的人类历史发展变化特别敏感。

在诗情上,阿伦特的诗歌常常是沉重又激越,既有热情奔涌,又有冷静思考,既蕴涵着诗人火红的理想情结,也透露出对矛盾和复杂的人类社会发展前景感到的忧郁和悲观。在表现的题材上,除了历史、人生、社会、政治、意识形态的命题之外,阿伦特的诗作有的还以动物、植物、静物、气候、风土人情、异域景观为写作对象,意象清纯,似乎没有深刻的思想寓意,却或隐或现地在平淡中显示着诗意新奇,在当时民主德国

乃至联邦德国诗歌中都可谓绝无仅有，开阔了民德诗歌的文化视野和精神疆域。在艺术风格上，阿伦特的诗篇结构紧凑、节奏感强、语言精致、形象鲜明、表现力强，既根植于德国传统诗歌形式的土壤中（表现主义诗歌、克洛卜施托克和荷尔德林十四行诗），又从拉丁美洲当代文学中吸取了养料和精华，[①]为繁荣民德诗歌做出了贡献。他还不拘一格地多方面探索，追求既传统又现代的形式，如注重对隐喻、象征和抽象技巧的使用，使得诗句有时让读者颇费思索或难以解读，这些表明诗人在对语言、手法、结构、意象的实验和创造中对现代感受的敏锐，因而他的诗成为民德诗歌风格形式和表现手法多样化的一个代表，对民德新一代诗人也产生了很大的影响。

四　彼得·胡赫尔

彼得·胡赫尔在二战前就经常发表一些音调和谐、情思细密、清新纯真、飘逸隽永的无社会性和政治性内容的自然景物抒情诗，因而以一个高洁脱俗的自然风情诗诗人著名，且声誉日盛。在纳粹统治期间，胡赫尔以隐居生活的“内心流亡”方式表示了对法西斯政权的不追随、不苟合的态度。二战中被征入伍被苏军俘虏，1945 年从战俘营回到德国东部，将在 30 年代和战争年代写下的一些诗修改整理，收集在《诗作》（Gedichte，1948）中统一发表。所辑录的诗歌，语言精微、简洁，意象冷峻、深沉，不再返璞归真以描写纯粹的自然风物为标的，而是以眼见的景象为当前历史的载体，借助句子结构、象征意向、隐喻手法的特殊处理，其言也简，其意也赅，表达对人类社会和生命财产造成了巨大破坏和灾难的战争的谴责，传达对历史和未来的思考，如那首著名的《1942 年 12 月》（Dezember 1942），以及《归返》（Der Rückzug）：“我看见战争的不朽/似死亡剑柄上的护手罩，/路边雪中/躺着一架马的尸骸。/只有一只乌鸦在那腐烂堆里翻刨。/在冰雪撕咬骨头的地方，锈蚀在啖啮钢铁。”这首诗以阴冷哀叹的格调描写人类战乱的景况，悲沉凄凉之情似茫茫飞雪蔓延过来，诗人由此被誉为战后德国自然景物诗的开创者，他的诗代表着一个新的自然景物诗的流派。

---

① 阿伦特曾将智利诗人聂鲁达的许多作品翻译成德语。

1949年民德成立之初，胡赫尔应贝希尔请求，担任《意义与形式》杂志主编。[①]从此，主编工作走到台前，诗歌创作退居次后，但也(在联邦德国)发表了《大道，大道》(Chausseen，Chausseen，1963)诗集一部，并且几年后又将在1925—1947年间的诗作修改出版。[②]虽然发表的诗并不多，但胡赫尔仍然是一位很有艺术感染力的重要诗人，1951年获得了民德国家奖，后来还获得其他重要的文学奖。艺术上的创新也"深远、持久"地影响了联邦德国的许多诗人，他的诗被评论者誉为"开拓了新纪元"，改变了联邦德国自然景物诗的写作时尚和诗坛景观。

在民德当时火热的政治文化气氛的激励下，胡赫尔也曾尝试过将"社会主义现实主义"手法引进诗歌，但总觉得不能十分得心应手，因此所发表的诗作在题材上多以描写家乡的日常生活和风情的自然景物诗为主。不过，对故土、家园、好友的亲情和恋情，只是诗人进入诗境的一个通道，将人生思索、历史风云、社会认识、哲理意蕴、人文精神包涵其中，才是他诗歌命意的真正归宿。形式上的灵活流动，手法上的丰富多变，语言上的深入浅出和不张不饰、意韵深长，是胡赫尔诗歌艺术的一贯特色。在对自然情景的观照中抒发对人生、社会、文化、命运的关注之情，在对故园风物的注视中融入对历史、现实、政治、未来的深切感受，既有热切的使人受到精神鼓舞的意象，也有忧郁、伤感、落寂、悲观的主观情绪的流露，是胡赫尔这个时期诗歌内容上的特点。如那首《献给恩斯特·布鲁赫》(Widmung für Ernst Bloch，1955)，字面上描写一次野外狩猎中听到的声响和看到的色彩、景物，但是若连贯诗行里接连出现的"秋天"、"火光"、"羊肠小道"、"野物"、"如同从过去年代传来的声响"等意象，再结合民德当时的社会政治气候，就可以意识到诗人是在述说对民德当时出现的社会政治"解冻"气氛是否能够长久的担忧。[③]

① 该刊物后来发展成为民德最具影响的文学理论与批评争鸣杂志。

② 即诗集《星网》(Die Sternenreuse.Gedichte 1925—1947，1967)。

③ 由于《意义与形式》刊物并不十分关心意识形态问题，后来受到了民德政治和文化当局的批评，胡赫尔1962年不得不辞去杂志主编的职务，1971年退休后获准离开民德迁居罗马，1972年又迁居联邦德国，在那里出版了《诗作》(Gedichte，1972)，诗集收集了至1972年的诗篇。

五　约翰内斯·鲍勃洛夫斯基

受胡赫尔诗歌的影响，在民德一家出版社当编辑的约翰内斯·鲍勃洛夫斯基对自己的诗歌创作，奉行要在“自然景物中观照人”的观念，坦言“没有生活的自然景色我不喜欢”。在古罗马时代后期被称做“萨马喜阿”(Sarmatien)的那块历史风云动荡的土地，以及这块土地上的景色、风光、民俗、人物、生活、传说与故事，是鲍勃洛夫斯基写诗的基本题材。他通过对这些地域人文风情的描写，反思德国民族对待周边民族的历史，深入思考“德国与欧洲东部”之间的关系，[①]因此反思历史责任是他诗歌的内涵。

鲍勃洛夫斯基在二战期间当兵入伍，被苏军俘虏后认识与觉悟发生了彻底的变化，他以新的视角来审视“德国与欧洲东部”的关系，追究和清算德意志民族在过去近百年的历史中对毗邻的其他民族所犯下的侵略罪行。既审视历史的罪恶，也反躬自问作为个人对于历史的责任，把这个审视当做自己作为一个艺术家的道德义务，把忏悔精神作为诗的灵魂。

他的诗《普鲁孜哀谣》(Pruzzische Elegie,1952)，以冷峻的笔调描绘了辽远苍凉的旷野以及河流、森林、海岸、沼泽地等自然景象，沉重地回忆和反思当年德国骑兵团对整个普鲁孜民族的残酷屠戮，把凝重肃穆的历史审视内敛其中。字里行间充满对历史的感喟和心灵的颤动。

鲍勃洛夫斯基从1941年起就开始写诗，是民德新一代诗人的一个重要代表。他的诗作闪烁着迷人的艺术光彩，具有音韵自由、语句流畅、通体和谐的特点，富有东普鲁士地方民歌的清新、质朴、简洁、鲜活的特质，不过，由于“萨马喜阿”地区中有部分是德国因为向邻国发动侵略战争而在战后失去(划给苏联和波兰)的疆土，这在当时民德是个禁忌的话题，在联邦德国也不怎么受到欢迎，因此鲍勃洛夫斯基的诗歌体现出来的民族和解、和睦共处的人道主义襟怀与气度很少有人欣赏，他的诗一直到了1961年也只有包括《普鲁孜哀谣》在内的少许几首能与读者见面。

① 1961年，鲍勃洛夫斯基将他的诗歌题材与内容概括为“德国与欧洲东部”命题，指明自己的诗歌主题表现的是“德国与欧洲东部”之间的关系。

但是,历史与社会的进步,使得诗人最终还是得以在生前实现了自己多年的愿望,于60年代初出版了《萨马喜阿时期》(Sarmatische Zeit, 1961)和《冥府河流》(Schattenland Ströme, 1962)两部诗集;后一部中的诗作既抒发了悲哀、忧伤、沉重的情感,也表露了一定的有节制的喜悦心情。[①]1965年鲍勃洛夫斯基去世后,人们从他的遗稿中整理出版了另外两部诗集:《气象标》(Wetterzeichen, 1966) 和《风之灌木丛》(Windgesträuch, 1970)。鲍勃洛夫斯基的诗篇也影响了许多后来的年轻诗人。

第四节 戏剧的发展

德国人素来喜欢戏剧。戏剧因其受众面广,影响面大,被民德党和政府视为一项与民德社会主义社会生活息息相关的事业,是先进文化传播和社会主义思想建设的一个重要组成部分。戏剧还因为被视为优秀民族文化传统和遗产的重要体现而受到特别的重视。大力发展戏曲艺术的文化政策给民德戏剧带来了繁荣。在莱比锡和柏林等地建立的各级戏曲学校和大学,培养了一批又一批剧作家、艺术家和戏剧家,这些人先后成为民德戏剧界的中坚力量。民德文化政治提出的社会主义现实主义要求,对民德戏剧从内容到形式给以规定,既造就了戏曲艺术的繁荣局面,也给戏曲艺术在革新中发展形成一定的限制。

一 沃尔夫戏剧

弗里德里希·沃尔夫在流亡期间创作的剧作,不仅是在战后年代,而且在民德成立后的舞台上也经常上演,其中最为出色的《马门教授》(Professor Mamlock, 1934)成为许多剧院固定演出的剧目,使沃尔夫成为这个时期民德戏剧领域的一个重要人物,是支撑民德戏剧大厦的一

① 除诗歌外,作家此时也发表了小说《列文的磨房》(Levens Mühle.34 Sätze über meinen Groβvater, 1964) 和中篇小说集《勃厄伦多尔夫和老鼠的节日》(Boehlendorf und Mäusefest, 1965)。他去世后,人们又整理他留下的手稿,出版了长篇小说《立陶宛的钢琴》(Litauische Klaviere, 1966)和中篇小说集《警戒者》(Der Mahner, 1967)。

根主要台柱。沃尔夫坚持艺术的无产阶级革命方向，坚持艺术的社会斗争政治功能，坚定地把文学作为阶级斗争的武器，坚决反对戏曲艺术的低下、浅薄和矫饰，善于把握和驾驭题材，一生中创作的剧作很多。它们根据作家的美学观念和价值追求都有一个共同的特点，这就是力图通过剧情让观众认识社会，提高思想水平，获得新的精神境界。

流亡归来后沃尔夫创作的第一部戏剧《好似森林野兽》(Wie Tiere des Waldes, 1948)，显著特征是与当前现实历史发生紧密关系，将一个有认识价值的真实事件通过艺术加工再现，写一个从纳粹军队开小差回家的年轻士兵和他的女友在战争即将结束的最后几天里面临的人生抉择和命运遭遇，于气氛紧张的剧情中揭露纳粹罪恶，表现人道主义的崇高。剧中设计的善与恶的对应和对比，给人以生动的思想教育，旨在帮助年轻一代观众提高认识，迎接战后开始的新的时代和新的生活。艺术上，剧情设置巧妙的《好似森林野兽》则比较概念化，缺少直接体验和情感深度。

民德成立后，积极投身民德广播和电影事业建设的沃尔夫于1949年至1951年间被派出任民德驻波兰第一任大使，但在繁忙的外交官工作中仍未停止文学创作。这时推出的第一出戏剧《村长安娜》(Bürgermeister Anna, 1949—1950)，紧跟时代精神，及时将民德社会发生的划时代的变迁搬上舞台，运用20和30年代德国现实主义戏剧的传统手法，反映民德农村土地改革运动带来的农村生活的新景象，使人感受历史发展不可逆转、先进力量不可阻遏的时代思想。剧作不仅政治性和现实性强烈，而且还由于作家对人物性格的准确把握，获得了持久的艺术生命，在民德50年代戏剧中占有重要的位置，对民德戏剧发展直接或间接地产生了重大影响。

年轻的女村长安娜，团结其他妇女和翻身解放的农民投入土地改革，为在村里建造一所学校，既要对付反革命地主的破坏阴谋，也要冲破在新的国家机关里产生的官僚主义带来的不少阻力，以自己的果敢机智和热情机敏最终取得了改革的胜利，发出一个时代爽朗、乐观和自信的笑声。这部被作者称为“严肃的喜剧”的戏剧，在一串喜剧性的情节中将民德当前现实生活中的戏剧性和矛盾性揭示得清清楚楚，不仅反映了在当前社会里还存在着阶级斗争，而且还曲折有趣地表现了在新

的历史条件下社会生活中出现的非阶级对立性矛盾和冲突。这在民德戏剧史上是第一出“农村题材剧”,不仅拓展了作家自己的创作天地,而且为民德戏剧创作开创了一个贴近现实、反映生活的新的题材领域,引发出以后民德戏剧中一系列体现统一社会党农村工作政策、反映民德农村生活、表现社会主义建设时期农民的精神风貌、使人感受时代脉搏律动的“农村题材剧”。作家在剧中塑造的村长安娜,栩栩如生,其心直口快、乐观自信的鲜明性格给观众留下了极其深刻的印象,成为一个脍炙人口的艺术形象,也成为后来许多民德文学作品对女主人公描写和塑造的参照。

在推出《村长安娜》之后,沃尔夫又推出了第二个剧本《托马斯·闵采尔》(Thomas Müntzer,der Mann mit der Regenbogenfahne,1953),这部剧作反映的不是民德现实社会的生活,而是一部用现代意识观照古老题材的历史故事剧,剧作的情节紧密相连,环环相扣,平直中见起伏,足显作家对所涉及的历史事件等背景材料的熟悉和研究透彻的程度。沃尔夫在剧中精雕细刻了一位争取德国独立统一的英雄形象,用这位精力充沛的社会理想主义人物的成败分析了16世纪农民革命运动未能成功的原因,总结了保卫政权比夺取政权更为艰难的教训,这对于当时民德社会所关注的问题具有明显的现实意义。①

二 布莱希特戏剧理论的实践和探讨

属于民德戏剧顶尖人物的,则非贝托尔特·布莱希特莫属。1948年,离开德国已有十五年之久的布莱希特结束其在美国的流亡生活,辗转瑞士回到了东部德国。在东柏林,他在政治方面受到了很高的礼遇,获得了特别的物质上的支持,有条件实现自己多年来一直梦寐以求的愿望,1949年与夫人海伦娜·魏格尔(Helene Weigel)一道建立起“柏林剧团”(Berliner Ensemble),从此有了一个可以亲自指导排演、实践自己戏剧理论的演出舞台。

---

① 不久,沃尔夫与世长辞,所留给世人的文学创作共有十六卷。人们从他遗留的手稿中还整理出《多瑙河上的航船》(Das Schiff auf der Donau,1955),这是一部反映纳粹对奥地利占领的戏剧。

在“柏林剧团”的舞台上，布莱希特不仅主持了自己在流亡中完成的叙事剧《潘迪拉先生和他的男仆马狄》(Herr Puntila und sein Knecht Matti，1940/1941)、《高加索灰阑记》(Der Kaukasische Kreidekreis，1944/1945)、《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder，1939)、《伽利略传》(Leben des Galilei，1938/1939)等的排演，还导演了一些历史上著名剧作家(伦茨、莎士比亚、歌德、莫里哀等)的作品，并将在整个导演过程和排演活动中产生的构思和所为，都作了详细的记录，意在用来作为指导性的，但其他导演完全可以根据自己的艺术想法进行更改的“叙事剧”排演示范。在布莱希特领导下，“柏林剧团”很快闻名于世，演出剧组一次又一次应邀到社会主义国家和西方国家访问演出，剧院自身也成为一个为全世界的戏剧界瞩目的艺术中心。可以说，布莱希特在“柏林剧团”的潜心探索和精心导演，不仅在民德戏剧史上是极其重要的事件，而且在世界戏剧史上谱写了新的篇章，具有里程碑的意义。

布莱希特呕心沥血的戏剧编导工作，也获得了民德方面的高度赞赏，被誉为对发展社会主义新型戏剧做出了卓越的贡献。他本人也被誉为民德文学的一个杰出代表，1951 年获民德国家奖，1955 年获斯大林和平奖以及其他许多奖项，此外还身兼数个民德文化机关重要职务(民德艺术科学院副主席，民德文化部艺术顾问委员会会员，民德国际笔会中心主席等)。

不过，虽有许多褒奖，布莱希特的戏剧艺术在强调社会主义现实主义的民德却并非没有争论，他的剧作在民德也并非到处都受到同行的推崇。同时布莱希特自己也显得集一些矛盾于一身，一方面并非从一开始就以十分明朗的政治态度看待民德这个国家；[①]另一方面还有一些模棱两可的举动，让人感到迷惑不解，比如 1953 年 6 月 17 日东柏林的工人上街游行，苏联军队出动坦克对付，局势才得以控制。事件发生后，他一方面发表“声明”支持民德政府对事件的处理，一方面又写短诗《解决

① 布莱希特认为民德的问题在于这个国家的诞生并不是通过自己的革命所带来的结果。他说：“我们历史的一大不幸在于我们要建设新的社会，而又没有自行拆除过旧的世界。对于旧世界的拆除，是打败法西斯的俄国人帮我们干的。”

之道》(Die Lösung),对事件的处理者进行幽默的批评。[①]

作为民德政治体制的一个受益者，布莱希特虽未加入过统一社会党,但他拥护或至少绝不反对统一社会党的领导。在认同艺术的党性原则的同时,又时常坚持个人观念,批评党和政府机关的官僚主义、教条主义作风。1951 年,民德政府在反对“形式主义”思想指导下,以政治措施限制了戏剧试验和创新精神。布莱希特反对文化政治官员对“社会主义现实主义”和“文化遗产”所作的教条、僵化、狭窄的界定,认为新的社会关系要求艺术家要有新的创作方法和新的艺术形式，他与有关机构和人士之间的摩擦时有发生,有时甚至颇为尖锐激烈,他经常为之非常沮丧。布莱希特坚持要在剧情内容和人物性格中反映当前社会生活中出现的困难、矛盾、冲突,由此偏离了民德文化政治部门确定的“无冲突论”文艺方针,[②]这也给他带来了这样那样的许多不快。不过,在事关维护和平、反对战争和反对法西斯的问题上,布莱希特则从不含糊,总是态度鲜明、坚定不移地站在统一社会党即民德政府一边。

作为一个自成体系，以辩证唯物主义与历史唯物主义作为指导思想的戏剧理论家，布莱希特结束流亡来到民德后首先发表的是戏剧论述《戏剧小工具篇》(Kleines Organon für das Theater,1949)。这部篇幅不大的戏剧创作和表演论著,是布莱希特继《买黄铜》(Der Messingkauf, 1939)后对自己多年来一直在摸索探讨的戏剧思想、戏剧观念、戏剧主张、戏剧美学以及众所周知的“叙事剧”理论和“陌生化”原则的又一次概括和总结。对于戏剧,布莱希特的核心思想是注重它的社会责任和职能,把剧院作为道德陶冶、思想培养的场所,强调戏剧的社会性、启蒙性和对大众理性精神的启迪性,对戏剧灌注政治激情和思想锋芒,追求教育价值,让观众通过舞台的启迪认识世界,积极行动起来改变世界。在戏剧方式上,布莱希特认为在新的历史条件下,艺术的社会教育目的只有通过技术上的“陌生化”手法才能达到,因此在《戏剧小工具篇》中系

① 布莱希特在诗中写道:“……政府把人民解散/选举另外一个(人民),岂不更为简便?”

② “无冲突论”,即艺术只反映“好的”和“更好的”之间的差距,除此别无其他社会冲突。

统阐释了关于戏剧结构、情节演进、将人们熟悉的生活“历史化”、演员心态和表演、台下观众与台上演出之间的配合等问题，通篇闪烁着辩证思想的光芒。

不过，在将“叙事剧”理论的设想付诸实践的过程中，舞台上演员的表演和剧院里观众的反应的实际情况，却让布莱希特感到了几分失望。他认为演员缺乏“历史意识”和“辩证思想”，前来看戏的观众带来的也是传统的审美习惯，而且“柏林剧团”的演出所吸引来的工农观众也为数很少：“我们在柏林的演出几乎不再激起反响。首演举行了数月后，报刊上才有一些零星的评论文章发表，并且除了一些庸常的从社会学角度进行的分析外便没有别的内容。观众大多是习惯于大众舞台（审美欣赏趣味）的小市民，工人所占的比例还不到百分之七。”这样，结合着自己总结的科学时代对于人们的要求，布莱希特又在不断对自己戏剧理论和作剧方案进行调整和思考。新的见解在《戏剧辩证法》(Die Dialektik auf dem Theater, 1951/1956)里发表出来，其中他提出了戏剧要突出艺术，要突出艺术对于观众而言的舞台性、观赏性和享受性，要向观众传达认识世界的乐趣等新的要求，这些见解体现出敢于求变的创新精神。

1953年，布莱希特充分运用自己“叙事剧”艺术思想，穷尽自己“叙事剧”艺术技巧与表现手法，将艾尔文·施特里马特的喜剧《猫儿沟的新大道》(Die neue Straße von Katzengraben. Szenen aus dem Bauernleben, 1951)搬上了舞台。如同沃尔夫的《村长安娜》一样，布氏导演的这出《猫儿沟的新大道》对于民德戏剧也产生了重要的影响。特别是这两出代表着民德戏剧艺术发展方向的戏剧，因为各自的手法和风格不同，在民德戏剧界引发了一场是选择“叙事剧”，还是选择“斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系”的争论。争论的中心，一是怎样取材反映时代变化和社会生活冲突；二是如何寻找和获得时代所要求的与社会发展相适应的艺术方法。这场本是在政治上志同道合者之间进行的探询艺术真谛、寻求艺术真理的戏剧争论，整体上对民德的现实主义戏剧创作应该说是起到了积极的促进作用，但也常常因为彼此的误会、误解和教条主义的生硬的工作方法，而被蒙上一层又一层阴影。

对于排演《猫儿沟的新大道》，布莱希特的指导思想是：“这出剧反

映的是思想进步的农民与思想落后的农民之间的斗争，以及党的农村工作与群众的要求之间的冲突。这之中，群众是创新的力量，党则应当向群众学习。”如同以往一样，对在这部戏的整个导演过程中产生的构思、想法以及在排练、试演中与演员的交谈等，布莱希特都作了详细的记录和说明。由此产生的《〈猫儿沟〉手记》(Katzengraben-Notate，1952—1953)，不仅记载了布莱希特丰富的戏剧导演经验，还记载了许多有关政治和美学的辩证思考，记载了他所总结出来的一整套比较完整的对于“社会主义戏剧”的编、导、排、演的理论思考。

布莱希特指出戏剧的任务是“反映新的生活，反映令人振奋的发展，反映新的宏伟建设，反映新旧思想斗争，甚至是在同一个人身上体现出来的新旧斗争。我们不仅要反映生活，而且特别要表现对新生活的喜悦，表现对新时代的自豪感和对人的自豪感”。他同时强调戏剧创作的出发点应当是反映社会生活中的矛盾，反对将剧情作“庸俗的完全理想化”的设计和安排，使得结局呈现的皆是“解决一切问题”的诗意与光彩。对此，他写道：剧情不应当是“以乏味的理想化的理念……朝着大圆满的结局”发展，因为观众往往不是从完美的结果，而通常是从提出的问题中受到思想上的启迪。提出的问题必须要在观众的思想上激发起对于解决问题的乐趣，也就是去改变世界的乐趣。对于矛盾和冲突不能作理想化的处理，而是要表现其困难性和严峻性，“凡在展示排除万难的时候，我们必须展示问题，凡在展示胜利的时候，我们必须展示受挫折的可能，否则就会产生胜利来之容易的错误认识。在任何时候，我们都必须揭示目前的新生活中具有危机的、存在着问题的、充满了冲突的一面，不然，我们又能如何展示这个生活的创造力呢？”不言而喻，布莱希特强调戏剧要让观众看到困难和认识到问题，不只是因为反映矛盾有其特别的审美价值，更是因为可以激发观众们解决矛盾即改造世界的主观能动性。

1956年，第四次民德作家大会要求戏剧面对观众的审美情趣，调整艺术走向，在遵循民德党的文化方针和艺术自身规律的基础上发挥其独特的魅力。布莱希特根据这一要求，又提出了新的戏剧改革建议，他主张戏剧要有“小巧灵活的斗争形式”，能够及时地反映、处理、观察和干预社会生活，打破迎合小市民审美情趣的戏剧的僵化模式，吸引本是

建设和发展民德的主要力量的工农观众，这些主张进一步体现出要站在时代前列，努力顺应时代要求的戏剧思想。

在戏剧创作方面，布莱希特回到民德后并不丰产，只写了两部剧作：《公社的日子》(Die Tage der Commune，1949)和《图兰朵》(Turandot oder der Kongreβ der Weisswäscher，1953/1954)。前一部表现 1871 年巴黎公社斗争的胜利和失败，对于民德工人阶级在夺取政权后如何捍卫政权和建设一个新的社会制度具有明显的现实意义。后一部是对投机取巧、受统治集团操纵和控制的生活在西方资本主义社会的资产阶级知识分子的讽刺。两部剧作都呼应着当时民德的时代精神与社会政治主题，但在布莱希特戏剧中所占的位置都不重要，在布莱希特在世期间从未上演过。除此之外，布莱希特还曾两次动手，写一个以民德社会主义建设劳动英雄汉斯·嘉勃先进事迹为题材的戏剧《毕盛》(Büsching，1951/1954)，却也一直未将它创作完成。可以这样讲，布莱希特在民德的艺术精力，主要都用在对戏剧的排演编导和对戏剧理论的不懈探索上。

由于政治和意识形态方面的诸多原因，在很长一个时期内，布莱希特及其戏剧艺术思想和戏剧创作在联邦德国经常受到当局的诋毁和攻击。他的作品被视为共产主义的“特洛伊木马”，在剧院遭到禁演，在学校遭到封锁。研究文学艺术的学者虽然不完全尾随政治的彻底排斥态度，但也对布莱希特采取了保持一定距离的谨慎立场(“他曾经是个诗人，可惜和遗憾的是现在成了共产主义者”)，表现在他们试图将有着共产主义世界观的布莱希特与“纯粹”从事艺术创作的作家、诗人和戏剧理论家布莱希特分离开来，造成对布莱希特的研究在一些方面显得“神”“形”剥离。不过，尽管人们对布莱希特戏剧思想和艺术创作有这样那样的看法，但任何人都不能否认布莱希特以其戏剧观念、美学思考、审美原则、艺术手法而独树一帜的强劲力量，都不能否认布莱希特是 20 世纪伟大的戏剧理论家和剧作家，都不能否认布莱希特在全世界范围内的影响，都不能否认布莱希特在全世界范围内为推进戏剧地位、形成新的戏剧观众、提高戏剧的表演水平做出的巨大贡献，都不能否认布莱希特为整个世界的戏剧语言与表现形式开辟了一条新的道路，提供了一个新的价值观念、理论尺度和参照体系。

三　在布莱希特影响下

1956年，布莱希特去世。失去了一代戏剧伟人布莱希特的民德戏剧，从一定的层面和角度上看，反倒显得比布莱希特在世时更让人感到他的艺术思想的存在，甚至可以说，在理论、观念和实践上，民德戏剧从50年代中期起一直到整个60年代以及进入70年代后的头几年，都明显透露出受到了布莱希特戏剧艺术思想的极大影响。这个影响的显见，很容易确定的外部情形有二：一是那些当年曾在布莱希特身边学习过、工作过、合作过而受过他言传身教、耳濡目染的年轻戏剧工作者，现在在主导着民德戏剧表现艺术潮流的各大剧院里担任戏剧导演，在各自的编、导、排工作中集体有意识、无意识地将在布莱希特那里获得的戏剧艺术思想传播和扩散；[①]二是属于当时中年一代民德剧作家中最著名的作家，如海纳·米勒[②]、彼得·哈克斯(Peter Hacks，1928—)、赫尔姆特·巴埃尔(Helmut Baierl，1926—)等人，更是明确地表示自己接受了布莱希特戏剧思想和艺术主张，把布莱希特当做自己学习的老师，表示自己在创作中受到了布莱希特戏剧理论的极大影响。

从戏剧内部的角度即民德戏剧艺术的走向上看，从50年代中期起，民德为时人看重的剧作，在表现贴近当前的生活时都不约而同地呈现出新视角、新途径、新样式，从激情地讴歌时代变迁和先进人物的事迹，转为表现生活、劳动在民德经济建设前沿的人的举动、行为、性情和性格，不是注重对社会主义新人的大力塑造，而是注重发掘人的内心活动，深入人的内心世界，在表现民德社会主义建设事业的同时也将剧中人物对生活的认识、理解和困惑揭示给观众，以激发观众的理性思考，推动情节发展，一言以蔽之，突破了公式化、概念化、图解生活、结局圆满的创作模式，这些毫无疑问是受到了布莱希特戏剧思想的启迪。

① 70年代末，这些导演中许多人发表文章，坦言自己在布莱希特那里受惠不小，受益匪浅，诉说“民德戏剧的典型标志是继承了布莱希特传统……拥有过布莱希特是民德戏剧的幸运”。

② 米勒出身于萨克森州一个社会民主党人的家庭，战后迁居东柏林，1954年至1955年曾在民德作家协会工作，1957年至1958年曾任《青年艺术》(Junge Kunst)月刊编辑，1958年进入柏林高尔基剧院工作，从1959年起成为一个自由作家。

被人们称为布莱希特学生的海纳·米勒，与主要写儿童文学的夫人英格·米勒（Inge Müller,1925—1966）共同创作的《减少工资的人》(Der Lohndrücker,1956)，虽在题旨和题材上属于当时民德戏剧主要类型的"生产剧"("Produktionsstück")，[①]但不是浅近地反映先进动机，而是深入刻画人的复杂心理。这部戏剧以1948年和1949年的民德重工业基地建设为背景，由十四个场景松散组成，以民德著名的劳动英雄汉斯·嘉勃的事迹为素材，描写主人公革新了工艺，但劳动强度和工作定额提高了，由此他与其他工友产生了矛盾，表现在社会主义过渡时期人们思想上还存在着认识问题。由于民德文化审查机构对戏剧的内容存有争议，《减少工资的人》在两年后才获准上演。评论家汉斯·迈耶尔观看了在莱比锡的剧院里举行的首演后发表评论说，这出剧对他而言是民德"第一例既是布莱希特又超越了布莱希特的开放型辩证思想"剧。作家在剧本导言中写道："本剧不试图表现新与旧的斗争在戏剧结束时是以新生事物取得了胜利而完全结束，写剧的人是不可能决定这场斗争的；剧作所努力的是将斗争呈现于新的观众面前，他们才是决定这场斗争胜负之人。"

在同样引起了社会巨大反响的另一剧作《修改》(Die Korrektur, 1958)中，米勒主要展示的同样不是人物的模范行为，而是人们在生产建设和集体生活中发生问题和产生矛盾的客观原因与主观因素，一方面表现民德建设初期工人觉悟的逐步提高；另一方面表现在新与旧的思想斗争中人物性格的复杂性，反映民德机构的官僚主义作风和媒体宣传报道的不实，因而在题材和内容上引起了文艺界和社会的争鸣，甚至还引起了民德统一社会党的注意和最高领导人乌布利希的"时而赞赏，时而批评"。[②]而以喜剧形式反映民德农村从土地改革到合作社成立过程中社会大变革的《女移民》(Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande,1960)，则因为所表现的社会生活矛盾非常激烈尖锐，达到了政治能够宽容的极限，上演时受到了民德文化权力机构的严厉批评，后被禁演。

① 即反映民德工矿、农村生产建设的现实题材的戏剧。

② 参见《欧洲文学史》第三卷(下册)，李赋宁主编，北京商务印书馆，2001年，第771页。

之后，米勒创作的戏剧主要是对一些历史作品和当代国内外文学作品结合着现实生活进行改编，以此来审视民德当前社会生活中存在和出现的矛盾。于1962年和1965年根据苏联作家耶夫根尼·施瓦尔茨的《龙》(Der Drache)和维可多·卢索夫的《路途上》(Unterwegs)改编的戏剧很是成功，成为民德剧院在60年代和以后相当一段时间内都十分上座的戏剧。但对民德社会生活中的一些存在问题的"放言"，[①]仍使作家面临未曾意料的冲突。根据埃里克·诺伊奇的小说《石头的踪迹》改编的《工地》(Der Bau，1963)一剧，反映一个思想落后的工人逐步提高认识觉悟，蝉蜕旧我，焕发社会主义精神，同时以布莱希特式的剧情和场景表现矛盾，启发思考，反映教条主义的规划设计和党组织领导干部的官僚主义作风在一个建筑工地上造成的混乱和困难，揭示当前社会生活的某些虚假行为，引发了一场激烈的争论，而且引起民德文化官员的不满。[②]写民德土地改革运动和农村合作化过程中各阶层农民反应的《农民》(Die Bauern，1964)一剧，其中一场写被迫迁徙的农户因遇到种种困难而自杀，初次试演后即被禁演，还殃及演员也受指责。[③]此后，米勒的戏剧创作转向了主要是对历史剧作的改编，尤其是对古希腊剧作家作品的改编。

哈克斯原来生活在联邦德国，出身于律师家庭，在慕尼黑上大学时学了社会学、日耳曼学、哲学和戏剧学，获得哲学博士学位，毕业后曾在剧院和电台工作，1955年应布莱希特之邀抱着前往一个理想中的社会的愿望移居民主德国，[④]来到"柏林剧团"工作。移居前就写成的戏剧，表明已经深受布莱希特戏剧的影响，已在借鉴布莱希特戏剧手法，主要是通过对一些历史传说、故事、题材有意识的与众不同的改编和表现，

① 即德文中的"aussprechen"一词；对民德社会生活中存在的矛盾"放言"，是布莱希特戏剧思想的一个要求。

② 该剧在1963年还在排演中就遭禁演，到了1980年才获解禁。

③ 参见《欧洲文学史》第三卷(下册)，李赋宁主编，下册，北京商务印书馆，2001年，第773页。

④ 来到民德三年后，哈克斯曾撰文谈自己选择民德的原因，他说他之所以离开联邦德国，是"因为我宁愿帮助建设社会主义，也不愿意通过对一个法西斯思想的国家和文化机构只能进行别扭的和不能产生效果的反对而将我的文学才能耗费"。

着眼于提出对当今世界和社会具有重大现实意义的问题，[①]追求文学的启蒙作用与社会教育功能；他的戏剧所体现的对当前世界的现实意义，[②]所体现的反对帝国主义的立场，与当时民德舞台上演出的一批反法西斯、反战、反帝国主义戏剧所体现的现实意义和立场几乎一样。[③]

在民德，哈克斯最初主要是在《新德意志文学》杂志上发表戏剧探讨文章，[④]拿出的剧本《无忧宫附近的磨坊主》(Der Müller von Sanssouci, 1958)和《钟表慢了》(Die Uhr geht nach, 1958)是两出既古典又现代的"市民喜剧"，具有生动活泼、轻松幽默的语言特点，结构和题旨上与来民德前的剧作相似，是以对历史逸闻的改造来讽喻权势。应文化机构的号召到比特费尔德联合企业一家褐煤厂体验生活后，哈克斯的戏剧写作开始转向当前民德社会。根据一线生活体验所收集到的材料创作的《忧虑与权力》(Die Sorge und die Macht, 1958)，以别人不着重着笔之处写工业题材，是他对民德生产劳动建设生活的一种个人看法和艺术取舍。剧作在流畅自然的结构中以深刻的意蕴和积极的主题表现思想上的斗争和胜利，成功地塑造了工人麦克斯、海德等形象，表

① 作家的早期剧作有三部：《恩斯特公爵的民间话本》(Das Volksbuch vom Herzog Ernst oder Der Held und sein Gefolge, 1953)、《印度纪元的开始》(Eröffnung des indischen Zeitalters, 1954)和《罗波什茨战役》(Die Schlacht bei Lobositz, 1954)，这些剧作刻意剥掉笼罩在一些封建资产阶级历史人物头上的传奇光环，着重消除资产阶级历史观对他们的美化粉饰，表明不是个人造就历史，而是社会集团的政治经济利益在决定社会的发展和历史的进程，对受欺辱压迫的人民给予同情，引导观众反思人类文明进步。

② 如《罗波什茨战役》一剧是根据一个曾被迫参战而当逃兵的18世纪瑞士作家的自传为材料来源，揭示普鲁士军官对士兵的人情关系和民主态度的虚假，嘲讽对普鲁士军国主义的崇拜和美化。这出剧表现了"战争是对人的阴谋"，但如果士兵运用理性思考，则可将它转换为是"对军官的阴谋"的主题。如果注意到当时国际上的政治气候与形势和在联邦德国开始的重新军事武装的历史背景，那么对这部剧的现实针对性立意便会了然于心。

③ 这方面有影响的民德戏剧，有荷达·青内尔(Hedda Zinner, 1907—)的《恶性循环》(Der Teufelskreis, 1953)、哈拉尔德·豪泽尔(Harald Hauser, 1912—)的《白色血液》(Weisses Blut, 1959)、汉斯·普法伊费尔(Hans Pfeiffer, 1925—)的《灯笼节》(Laternenfest, 1957)等。

④ 在所发表的文章中，哈克斯拒绝亚里士多德的戏剧学说，主张"辩证的现实主义"戏剧，即主张展示世界是可以改变的戏剧。

现了他们顾全大局的精神境界和情感历程，同时也反映了一些理想与现实的矛盾，如生产计划中的只求数量不求质量的倾向，领导干部空喊共产主义的作风等。剧作暴露了民德生产劳动竞赛中的问题：为追求超额完成指标而导致劣质产品出厂，影响其他企业完成生产计划，剧作揭示的问题指涉到统一社会党的一些政策，因此于 1960 年首演后以及在 1962 年的上演中引起一场激烈的争论。①

哈克斯这个时期另一出引起争论的剧作是《莫里兹·塔索夫》(Moritz Tassow，1961)。该剧以民德农村土地改革为题材，用现实主义创作手法描写在十三年纳粹统治期间一直装扮聋哑人的猪倌塔索夫，在 1954 年民德土地改革时主动参与时代的变革，自行动手没收地主财产建起一个公社，却因对公社既无计划又无良好的组织而导致在农民中出现混乱，最后被上级派来的干部免职离开乡村，准备今后当个作家。热心公道、敢想敢干的塔索夫身上没有“英雄”光环，或者更可以说他是个“无法制观念的革命者”。他的追求体现了单纯的理想，他的故事应当说体现了剧作家对民德社会建设仍处于一个有不少问题需要解决的发展阶段的正确把握。由于民德政治文化气候的变化，这出语言富有个性，人物性格鲜明，以理想与现实之间冲突为表现内核的戏剧引来民德文化权力机构的批评，上演不久后就从民德剧院的演出剧目中撤销。

巴埃尔生于今天捷克的一个小城，出身于教师家庭，1949 年至 1951 年在大学学了斯拉夫语言文学，之后担任成人教育俄语教师，同时上莱比锡贝希尔文学院进修，1955 年毕业后曾当出版社编辑，1959 年到“柏林剧团”从事剧务和编剧工作至 1967 年，在这期间于 1961 年获得了民德国家奖，从 1967 年起成为自由作家生活在柏林。他深受布莱希特戏剧与手法的影响，视自己为布莱希特的学生和布氏辩证剧的继承人。他所创作的戏剧，有对现实生活的批评精神，同时又不跨越民德政治和意识形态许可的框架，从而证明将布莱希特戏剧思想应用于民德现实生活题材的戏剧，能够取得舞台演出与调动观众主观能动性的效果。

① 在这场开始还是争鸣的争论中，剧作最后(1963年3月)被民德作家协会指责为“歪曲现实”，给社会主义的民德抹了黑，并在要求文化艺术要有“坚定党性”的统一社会党第六次大会上受到了批评；哈克斯不得不对《忧虑与权力》作多次修改，不得不辞去在东柏林德国剧院的编剧职务。

两出承接布莱希特“教育剧”思想的戏剧，奠定了巴埃尔在民德戏剧创作中的地位。其一，《确定》(Die Feststellung，1957)是一部表现当前题材的三幕喜剧，写一对农民夫妇离开民德出走西德已经一年之久，现在又要返回民德，加入合作化的集体农庄。在时代精神的感染下，他们拒绝接受资本主义社会制度，这也是一种先进思想的体现。作家将对他们当年离开和现在返回的动机呈现在观众面前，让观众在民德与西德社会的对比中正确看待民德社会中难免出现的困难和矛盾。充分运用的陌生化手法深化了主题：对意识上一时落后的人既有教育的必要性，也有对他们进行教育的可能性，使戏剧达到了思想性和艺术性上的比较完善的统一。其二，《弗林茨大妈》(Frau Flinz，1961)是巴埃尔戏剧中最著名的代表作。这是一出将人们熟悉的布莱希特《大胆妈妈和她的孩子们》中的深沉、滞重的艺术构思反转过来的喜剧，以轻松幽默、生动风趣的审美态度拥抱现实生活，讲述在民德社会主义建设过渡时期由主人公弗林茨大妈尚未彻底更新的陈旧意识所造成的种种不谐、尴尬、碰撞、矛盾和冲突，多方位地把民德社会主义事业的欣欣向荣的景象展示出来。剧中的弗林茨大妈性格爽直、坚韧、倔强，生活的历练使她偏执地吸取了历史的“教训”，不愿意相信任何政府机构，费尽心机地阻拦自己的五个儿女为“所谓的民主德国”工作，但在党组织干部的启发下逐渐转变认识，成为农村合作社主席，把自己也交给了国家。《弗林茨大妈》以合适的艺术形象曲折有趣地表现了新旧冲突和人们的心理变化，实实在在地展现了民德的社会发展，因此很受民德文化部门的重视，上演场次很多，掀起了民德戏剧的一个高潮。

第五节 控制、宽松环境下的“民主事宜”(60年代中期至70年代中期)

一 文学讨论此起彼伏

自从民德的政治指导思想认为民德已经进入社会主义社会历史阶段，民德文学的首要任务是要发展“社会主义社会文学”，展示民德“发达的社会主义社会”的面貌以来，文学艺术如何充分和有效地参与社会主义社会生活的构建，如何为国家的科学技术革命和经济体制现代化

规划服务，如何理解什么是社会主义社会历史阶段的文学艺术规律、审美品质、美学范式、表现形式等命题，就成了文学界的热门话题。无论是作家协会召集的会议，传达的文件，安排的学习，组织的演讲，发出的动员，还是诗人、作家、艺术家、理论家、批评家们自行举办的一系列活动，以及个人发表的难以数计的评论、感想、随笔等，都在围绕着这些命题进行。人们探讨与时代步伐齐头并进的新的文艺形态，寻找"社会主义社会"意识早已深入人心的60年代中期以来民德文学的一个普遍特征。由此引发的关于文学问题的思考、讨论以及对某部作品（包括外国文学作品）的争论不断，这是60年代中期至70年代中期的民德文学发展中的一个重要现象。阿道尔夫·恩德勒（Adolf Endler，1930—）和卡尔·米凯尔（Karl Mickel，1935—）两人编辑的一部诗集《在这块更美好的土地上》（In diesem besseren Land，1966），取名之意是民德（与联邦德国的社会制度相比）是一个更美好的社会，且辑录的诗篇也代表着一种更优秀的文学艺术，诗集收录了包括一些现代诗在内的共一百六十一首诗，前言声明对所辑录的诗作，选择的依据只是美学角度的审美标准，希望读者对此发表看法，提出见解，参与讨论，发表后果然引发民德文学界和社会上的一场激烈讨论。[①]这在民德青年团组织"自由德国青年"（Freie Deutsche Jugend）的刊物《论坛》（Forum）上发表的文章中可见一斑。[②]70年代初在《意义与形式》和《魏玛评论》（Weimarer Beiträge）杂志

① 讨论中，人们对米凯尔自己的诗作，特别对他那首充满暗喻意象的《湖泊》（Der See）各抒己见，争论激烈。

② 1966年4月，即《在这块更美好的土地上》出版不久，双周刊《论坛》便以"在这块更美好的土地上"为题开辟了一个专栏，以一批从60年代初以来在诗坛上崭露头角的年青一代的诗人为主要对象，提出了三个问题：一、人在社会主义社会中的新的地位，特别是通过技术革命给人带来的新的地位，是否给诗歌带来了内容上和结构上的变化？二、从作者和读者的角度看，在我们的社会里在什么样的前提条件下诗歌可以产生社会作用？作用可能会是什么样的形态？三、你目前面临的主要创作问题是什么？所提起的讨论，又引发了一场长达数年的争论。争论过程显示诗人、作家、读者、评论家们对于文学艺术的本质、功能、作用、内容、形式、手法、应当借鉴的榜样等问题有着分歧，积极参与争论的民德新一代诗人、作家所发表的看法又明显不同于老一代人，因而又引发出新的讨论。如君特·库纳特于1966年5月10日在《论坛》上发表文章，对专栏提出的三个问题作了回答，其中说对他而言，高技术革命时代的首要特征是带来了更大的破坏力和杀伤力，造就了像奥斯

上出现的关于诗歌问题的新的争论，[①]也持续很久，影响广泛，引发了整个社会的参与。

争论对文学的自身发展和社会影响都有积极的推动和增强作用，它们一方面激发了社会对文学更大和更浓厚的兴趣，使人们纷纷阅读引发争论的文章或者作品，顺理成章地与之“对话”，[②]迫切希望能对新作先睹为快，另一方面积极参与讨论的读者中最踊跃的人是年青一代人，他们是在民德长大，在民德学校接受了民德思想、意识形态以及审美教育，因此他们常常是从自己的生活或者期待心理的角度来评价和审视文学，他们对文学讨论的参与，在一定程度上是集体参与，大家共同探讨民德文学和当前社会生活。[③]文化政治方面反复用民德是个“文学社会”(Literaturgesellschaft)的概念，[④]来说明文学在民德社会和文化生活中的地位，来形容民德人对文学的喜爱和关注。

更重要的是，民德文学界和社会上出现的一次次观点迥异的文学讨论，并未导致文学的环境变得复杂、严峻，而是让人看到民德的政治文化气氛渐趋宽松。在出现的一次又一次文学论争中，民德文化部门从

威辛集中营和长崎、广岛原子弹爆炸等对人类和异类进行集体大屠杀的可能性。他的这个观点，基于对现代文明的批判立场，意在向社会主流思潮发起挑衅，提醒人们注意简单地相信和崇拜科技进步，不加理性地对此思考，就有可能产生巨大的危害和危险。他的文章一发表，就在民德社会上引起哗然，因为民德当时正在大力宣传自己的科学技术成就，显示社会主义制度的优越性。

① 引发者阿道尔夫·恩德勒，先是在《意义与形式》杂志1971年第二十三期上发表了一篇文章《用变化的眼光看之》(Im Zeichen der Inkonsequenz)，评论耶拿一个文学评论家的一部文学批评集。他在文中以及在后来发表的一系列文章中，提出了民德的文学批评是否对诗歌拥有足够的符合时代审美倾向的审美敏感，是否在分析阅读诗歌前就有墨守成规、一成不变的价值评判存在，是否存在着对社会主义诗歌应当效仿的“文化遗产”界定得过于狭窄机械(“总是用魏玛时代的古典主义，或者总是用二三十年代的无产阶级革命诗歌来衡量今天的诗作”)等一连串问题，对这些问题的赞同和反驳导致一场长时间的文学争论。

② 一部文学作品引起了社会的讨论，在民德后来被人们统称为“邀请对话”(Einladung zum Dialog)。

③ 因为除个别情况外，人们对文学的讨论通常是在单位、工会、街道、社团组织的座谈会上进行。

④ 这个概念最初是由民德第一任文化部长约翰内斯·R.贝希尔提出的。

积极的立场出发,既不通过政治权力组织安排讨论,也不通过舆论控制从政治角度进行干预,而是让它们根据自身的要求发生,希望通过自发和自由的讨论来提高认识,促进社会主义文学创作的繁荣。有些人在论争中把民德文化官员将一些作家的作品或方法奉为文学规范,宣布是民德文学创作应当学习和依照的标准的做法进行了猛烈的抨击,并尖锐批评民德文学缺乏符合时代要求的新的价值取向和审美判断,明显表现出一种要冲破教条、解放思想的姿态,在讨论中大家都可以畅所欲言,不受阻拦。1972 年第二十四期《意义与形式》杂志上的一篇评论员的文章说,激烈的争鸣和讨论,表明了"文学是社会生活的一个部分",表明了文学"不仅是为社会大众而存在,而且还是产生于社会大众所感觉到的问题之中",表明了"如果没有在党的领导下对这些问题的公开讨论,文学就没有生命力"。

二 政治、文学新时期

造成民德政治气候和文化环境出现这种宽松气氛的因素,有国际政治上的缓和趋势,也有执政党的新思想、新路线、新方针和新政策。1971年,在统一社会党第八次代表大会上,民德高层人事更迭,由埃里希·昂纳克接替瓦尔特·乌布利希,成为统一社会党新一任第一书记和民德新一任国家领导人。在当选讲话中,对于今后的民德文化工作,昂纳克表示要致力于使艺术获得更大的活动范围,以此启动了民德文化政策可能还要进一步宽松。同年,在统一社会党第四次中央委员会会议上,昂纳克又更加清楚地表示说:在不意味着"是对陌生于我们的意识形态的世界观让步"的前提下,"从稳定牢固的社会主义立场出发,我认为在艺术和文学领域里是可以没有什么应当顾忌和禁律的。这既包括内容和题材问题,也包括形式和风格问题"。昂纳克的这句话被四处引用,被许多人看做是民德将要调整文化艺术政策的一个信号。

政治对文学的规定性果然在松弛,一个趋于宽松的意识形态氛围果然在形成。统一社会党第八次代表大会将满足人民群众对物质生活和精神生活不断增长的需求确定为今后工作的首要任务和目标,在 1972 年的中央委员会第六次全会上,统一社会党又制定了平等发展各个艺术领域(广播、电视、文学、艺术)的文化政策,强调要在社会主义思想基

础上，突出文学艺术要拥有宽阔的活动空间、审美个性以及在人们精神文化生活中的重要地位的“不可替代性”。[①]1969年召开的民德第六次作家大会曾确立了文学创作的“规范”：要着力表现民德社会，塑造国民经济建设中的计划者和领导者的形象，在1973年11月的第七次民德作家大会上这个“规范”便被废除，大会的宗旨是贯彻统一社会党第八次代表大会决定的文化方针，欢迎审美和写作上的多样化。

政治的坚冰一融化，过去那种非此即彼的单一性被打破，与“社会主义现实主义”可谓分道而行的艺术元素在萌动。一些与意识形态的许可程度达到了某种极限而曾遭波折的争鸣作品，也获得了各自的机遇：福尔克尔·布劳恩（Volker Braun，1939—）的《翻斗车工人》（Die Kipper，1972）和乌尔利希·普伦茨多夫（Ulrichh Plenzdorf，1934—）的《青年W某的新烦恼》（Die neuen Leiden des jungen W.，1972），现在获得上演。克丽斯塔·沃尔夫初次发表时被限制在只能印刷八百册的《追忆克丽斯塔·T》（Nachdenken über Christa T.，1968），现在大量再版。赫尔曼·康特那部引起争议的《版权页》（Das Impressum，1969），此刻也得到政治上的认同。甚至在显得风格固定的老一代作家中，也有像安娜·西格斯的《奇特的相逢》（Sonderbare Begegnungen，1973）这样超越“现实主义”写作方法的作品出版。

民德文学得到一种政治给予的空前自由、自主和宽松，用克劳斯·施莱辛格（Klaus Schlesinger，1937—）的话来说，“70年代初期，我（在民德）感受到了在其他国家也不可能更为自由的自由。我这里说的自由，指的是一个作家对他的创作素材和对他的写作对象的选择自由，以及他的作品能够获得出版的可能性”。赫尔曼·康特接替了年迈的安娜·西格斯担任了民德作家协会主席，他在1978年的作家会议上说，当前的民德文学既保存了“经验”，同时又“离开已有的方向，向着必须要有的方向前进”，民德文学的这个多元化、多样性的发展，表明它是一个“民主运动”。

三　政治的规约和“比尔曼事件”

① 这里的“不可替代性”，既指文学艺术在民德社会生活中的重要性，又指相对于正迅猛发展的新的大众文化媒体，如电视、文学艺术，要有自己的独立地位和价值。

当然，由于政治对文化的主导和支配地位，康特这里说的民德文学"民主运动"，整体上都是在政治能够准许的框架内进行，是在服务于当前政治的前提范围内的"民主"。若有十分偏离或悖逆主流意识形态的言行，则会受到质疑、拒绝、警告直至批评、指责和批判。如1963年在布拉格举行的卡夫卡研究国际学术讨论会上出现的关于人的"异化"问题的激烈争论，就曾被民德文化政治部门认为是帝国主义势力试图通过对文化艺术领域内的思想渗透来瓦解社会主义国家的阴谋的一个体现。[①]

布拉格的那次卡夫卡讨论会再一次敲响了意识形态领域里国际政治斗争的警钟，民德的文化政治部门得出这样一个结论：文化界有些人思想严重"混乱"，务必对文学艺术界的思想政治、领导管理长抓不放，毫不松懈。在1965年底召开的统一社会党中央委员会第十一次全会上，在依惯例要对文化工作做出决议的文件中，统一社会党就决定要对文化艺术领域出现的"反社会主义倾向"和"资产阶级艺术观念"进行坚决的斗争，要使作家与国家确立的政治方向始终保持一致。在这次全会上，统一社会党中央委员会不仅批评在民德一些知识分子身上存在着主观主义、自由主义、怀疑主义、虚无主义、非历史主义和无政府主义的错误情绪与思潮，还对部分作家的作品公开点名，其中包括禁止斯蒂芬·海姆的小说《X那天》(Der Tag X)出版，认为这部作品反映的1953年6月17日东柏林工人上街游行事件歪曲了事实真相。[②]受到了来自政治方面猛烈指责的，还有维尔纳·布罗伊尼希等人。[③]

---

① 卡夫卡在当时的东欧社会主义国家曾被长期视为一个颓废和虚无主义的作家。在布拉格举行的讨论会上引发的争论超越了卡夫卡作品的讨论范围，所争论的是：在一个现代、高效、追求增长和消费的工业社会里(由此也包括社会主义社会)的生产和生活方式是否必然会导致人的异化。鉴于民德当时正致力于经济体制现代化，因此文化政治部门对这样的争论反应敏感，难以接受。

② 海姆的这部1959年就完成的小说后来在联邦德国出版，更名为《六月里的五天》(5 Tage im Juni, 1974)。

③ 布罗伊尼希在《新德意志文学》(Neue Deutsche Literatur)杂志上发表了一部小说中的一个章节《喧嚣的广场》(Rummelplatz)，小说反映民德矿山工人的劳动生活，其中对工人生活场景的一些描写，是导致小说引起风波、遭致批评的原因；民德官方指责作者说："因为他在艺术构思方案上的错误，造成了创作的结果成了反社会主义的结果，与真实的生活没有任何的共同之处。"

比海姆和布罗伊尼希等人受到更为强烈指责的是沃尔夫·比尔曼，他被民德文化政治方面认定是民德文学中反对民德党和政府思潮的旗手。

比尔曼出身于一个在法西斯集中营里惨遭杀害的共产党人的家庭，原来生活在联邦德国，1953 年来到东柏林，从 1960 年起开始写词和谣曲体诗歌。作为一个词作者，比尔曼不希望人类社会变成一个军营般的社会，希望每个人都得到个性发展的机会，他在对社会主义社会的信仰和拥护中夹带着要求变革的愿望，因此作品中有对民德社会生活中的特权阶层、官僚主义、僵化、停滞、教条、官方宣传与现实差距等问题的揭示，还有嬉笑怒骂式的抨击。他的作品一再触怒当局，被认为是对民德社会主义制度表示不满和进行恶意中伤，因而从未在民德得以发表。

1963 年，比尔曼被作为“无政府主义的个人主义分子”和“感觉主义分子”(Sensualisten)被开除出统一社会党，统一社会党中央委员会第十一次全会召开后他的歌谣又被禁止在民德演唱。

与此同时，在东西方“冷战”的国际政治背景的作用下，比尔曼与民德政治的冲突和对立又使他在西方国家受到了关注，联邦德国出版了他的《竖琴》(Die Drahtharfe，1965)、《以马克思、恩格斯的舌头》(Mit Marx-und Engelszungen，1968)和《德国，一个冬天的童话》(Deutschland. Ein Wintermärchen，1972)等几部歌谣集。他在接受西德媒体采访时以及在发表的歌谣中都公开表示对民德当前社会政治的发展状况感到失望，他与民德当局的分歧更加明显。

1976 年 11 月中旬，比尔曼获准去联邦德国举行个人演唱会，其中在科隆市举行的由联邦德国钢铁工人联合工会(IG Metall)组织的演唱会，被西德电视台进行了实况转播。演唱会结束后，比尔曼被民德有关部门突然宣布吊销民德国籍，理由是他举行了“反对我们社会主义国家的演唱”。

对比尔曼的惩治立即在民德知识分子中引起波澜。就在吊销比尔曼国籍，不准他返回民德的当天，有十二名知名作家立即起草了一封致统一社会党政治局的“公开信”，对剥夺比尔曼民德国籍的做法表示抗

议。[①]数日后，又有一百五十多名作家、艺术家在“公开信”上签名，对比尔曼予以声援。吊销比尔曼国籍和这封抗议书成为民德文学史上的一个特别事件。事件发生后，一方面是有的民德作家、艺术家被逮捕、监视、开除党籍或开除出作家协会；另一方面是民德当局松动了一些管理政策，使得一批作家和艺术家获准离开民德，或者获准去联邦德国访问。可以这样说，从1965年比尔曼遭政治批判，到十一年后他被民德吊销国籍禁止返回东柏林，这个时期是民德（部分）作家比此前更加经常和大声地对民德当局为文学艺术制定框架、确定规范表示不满的时期。这个时期的民德文学又由于政治拆除了先前对文学的许多限制而色调复杂、思潮矛盾、内容多样，有一些作品过了数年之后才得以在民德发表，或者仍然只能在联邦德国得以发表。

第六节 “诗歌浪潮”的合唱

60年代中期以来，随着民德文化生活在不断丰富和提高，社会对精神文化产品的审美品味在不断艺术化和高雅化，民德的诗歌创作繁荣一时，社会影响也令人振奋。尤其是新一代的诗人以人们颇不熟悉的写作方式和以前鲜见寡闻的风格创作的新诗在诗友和公众面前频频亮相，特别能够激起年轻的读者对于诗的兴趣和热情。一个工厂工会举办的一次新作朗读会，就能引来上千名听众，整个礼堂座无虚席。随后在媒体上出现的批评、讨论或争论，又让人们再次对诗歌投以热切的关注，相关的诗集出版后几天就销售一空，诗歌更进一步处于社会公众关注的中心地位，于是有人说在民德文化生活中涌起了“诗歌浪潮”（“Lyrikwelle”）。卡尔·米凯尔此时编辑的一部诗集干脆以《诗的季节》(Saison für Lyrik，1967)为名，既能吸引读者注意，又能对当前“诗歌热”作一个具有诗意的描述。

---

① 作家们在“公开信”中指出，比尔曼实际只是一个“不讨人喜欢的诗人”罢了，他当年离开西德选择民德，是因为他认识到民德是德国“更美好的那一部分”，他对民德社会提出批评的出发点与动机，在本质上并非是敌视和反对这个国家，而且依照马克思主义的学说观点，无产阶级也应当不断地自我批评。

一　新一代诗人

这个时期的民德诗歌，总体来说仍带有社会政治性题旨，仍带有社会政治性色彩，主流思想仍是紧随时代步伐，与时代精神合拍，有的表现对社会主义社会生活的感受，有的赞颂民德社会主义建设取得成就，有的抒发对其他社会主义国家的情怀，有的关注世界上的重大事件（如越南战争），总之，政治抒情仍是诗歌交响乐的主旋律，但与50年代情感单一的时代颂歌相比，在直接为现时政治服务主题上，则显得有所向后退隐。因为作为这个时期诗歌创作主力的新一代诗人，大都出生在30年代，童年时代在法西斯统治的阴影下度过，由于当时年少而未参与过任何社会政治活动，既不是反法西斯分子，也不是纳粹政权的尾随者，在德国"第三帝国"问题上不存在承担个人责任的内心压力，同时也因不是当事人而以有距离的角度看待这段历史及其相关进程，没有当年强烈诅咒黑暗、企盼光明的老一代诗人的那种必然的情感，有着明显不同于他们的自我观点、自我意识和自我思考。

这些新一代诗人是在民德土地上随着民德的社会、政治、经济发展和建设而成长的。从他们在参与文学问题的讨论发言中可以看出，他们认同民德是自己的祖国，热爱和钟情于这个养育他们的家园，憧憬它的美好未来，不但看到它已经取得的成就，而且也看到它还不完善之处。他们追求文学的社会、政治、文化和道德作用，相信通过创作能为把民德"这块更美好的土地"建设得更加美好，并为此贡献自己的力量。他们受时代精神的激荡和裹挟，以历史的责任感在作品中注入与时代息息相关的激情和课题，同时他们又是一个有着自己个性追求的群体，拥有独立的自我意识，主要表现在不愿意不提出问题和思考就简单地接受主流意识形态划定的规范和任务，对一些理论说教和创作上的清规戒律有着逆反心理。他们不拒绝充当先驱和思想启蒙者的角色，但习惯于通过提出自己的想法和质疑来向民德党和社会表示自己的个性和见解。可以这样说，上一代的民德诗人曾以饱满的政治热情写出欢乐的颂歌，如路易斯·菲仑贝格曾写了一首颂扬统一社会党任何时候都是真理化身的《党》(Die Partei)，而新一代的诗人不可能再写出这样的诗。

更有这样的情况：这些诗人们以新一代人特有的敏锐的感觉，观察

与大胆审视社会人生，在其他人还停留在理论上的思考的时候，他们已在具体揭示民德当前社会生活中新产生的冲突和矛盾，以及这些存在问题的尖锐性。他们的诗作，时而在对民德社会生活矛盾的质询中宣泄个人情绪，时而对作为个体的人在民德社会中的地位发出挑衅性的追问，因此常常引发激烈论争。当然，在民德较为宽松的政治文化环境和氛围中，他们以新的生活经验和哲学精神认识人生，关注世界，观照社会主义社会人与人之间的关系，透视人们心灵深处的情绪意向，寻求艺术功能的多元化，把时代灵魂与诗人个性结合起来。

二　不同声音的群体

这个新一代诗人群体中的代表性人物，有阿道尔夫·恩德勒、卡尔·米凯尔、沙拉·基尔施、赖纳·基尔施、海因茨·切霍夫斯基(Heinz Czechowski，1935—)、赖纳·孔策(Reiner Kunze，1933—)、福尔克尔·布劳恩、伍尔夫·基尔斯腾(Wulf Kirsten，1934—)、贝恩特·延奇(Bernd Jentzsch，1940—)和后来被西方媒体称为"叛逆者歌手"，在民德则被指责为"帝国主义反民德政策的一个工具"的沃尔夫·比尔曼，[①]以及在40年代末就已显露才华的君特·库纳特等人。

这些诗人的诗歌语言十分宽广，艺术风格千姿百态，浪漫主义精神对现实主义的渗透，浓郁的主观情愫的倾泻，突破刻板思维与固定模式的独立意志，自觉的自我意识，以及强化感觉，拒绝说教，可以说是这些相互之间差异很大的诗人们的一个共同特征。

当年初展才华就被R.贝希尔发现的库纳特，这个时期成就斐然，发表了《不速客》(Der ungebetene Gast，1965)、《大自然的纯真》(Unschuld der Natur，1966)、《镜子前的警告》(Warnung vor Spiegeln，1971)、《结局未知》(Offener Ausgang，1972)、《小写的"但是"》(Das kleine Aber，1975)等数部诗集。他在创作中一方面采用既有的传统形式，一方面又为适应时代的新要求而寻求诗的新形式。

库纳特的许多诗歌反思历史、战争，在深沉的历史感中渗入强烈的现实感，提醒人们不能忘却历史教训，时刻要敲响思想的警钟，保持应

① 在1962年12月在民德柏林艺术学院首次举行的新一代诗人亮相朗诵会上，就有沃尔夫·比尔曼参加。

有的警觉，密切注视当前世界上正在发生的事情，严肃的命题命意切合着时代社会的普遍心理。诗作落笔有的触目惊心，有的则轻松、自然、随便，而精彩之处是无论怎样的表面淡化，收笔时都带有很大的力量和机锋，把一个凝重的思考一下子推到读者面前。如那首《在这个天空下》(Unter diesem Himmel)，诗人写道："洁白是云彩。洁白是/罐中鲜奶，洁白如/晒绳上的随风摆动衬衫，白得/如同战前准备的绷带。"云彩、牛奶、和风、衬衫，它们洁白的色彩本来令人感到生活的和谐、安宁、美好，但随后却以战争中使用的绷带作结，它的白色马上令人想到负伤者的伤口和鲜血，顿将先前感觉的和平景象破坏，使读者立即想到天下并不太平。语言朴素明了，体式自由，突如其来地调动思辨，是库纳特诗歌的一个显著特点。

另外一些诗歌，特别是一些70年代的诗歌，深沉地观察当前生活，执著地注视发展的正反两个方面，冷静地告诫人们要注意到事物的两重性，在许多人为人类科学技术的巨大成就感到欢欣鼓舞的时候，诗人看见的是有可能给大自然和人类社会自身带来的灾难和危险。如《情况报告》(Lagebericht) 诉说了这样的生活感受："这是我们的日子/不属于任何他人。我们坐在/漆黑的光线里/吃着毒物喝着酸液/我们认为这就是生活/将其后果/推给明天/明天会有更多的可能/明天也会更不可能/明天我们所有人都将成为/大家将要变成的那个模样：/继续是大生产的产物/情状可怜/彻底衰弱萎靡/是被隐瞒不谈的/那个残余的部分。"诗中表现出来的一种对历史进步的怀疑，一种对现代社会文明批判的文化心态，给库纳特诗歌带来了新的价值。

在写诗的同时，库纳特还对诗歌问题进行美学和理论上的探讨和思考，写了不少文章，阐述对诗歌本质的看法。在《悖论作为原则》(Paradoxie als Prinzip，1970)一文中他写道："在一个极其功用主义和追求最大使用价值的世界里，诗歌不效力于一个直接的目的。"他提出诗歌创作的理想境界，应当是既无任何功利性，同时又是充满了思想意义的。在《为何写作》(Warum schreiben，1976)一文里，他又提出诗歌的作用在于不再是通过反映社会生活而激发人们改造世界的思想，而是要对人的生命体验作形而上的哲学沉思。从原来的关心现实生活，到现在的思考抽象人的存在，是因为科学技术的发展使得人类的命运正朝着

一个潜在的生存灾难的方向发展。科学技术进步的目的就是为了解决由科学技术进步自身所造成的问题，这种主观感觉使得库纳特觉得人生就是一种西绪福斯命运，因而要在诗中悲悯人类苦难，历史与文化悲观主义的沉郁情绪也就愈加明显。[①]

如同当年的库纳特一样，孔策也是一位只发表了一部诗集(《雾水上的鸟》,Vogel über dem Tau,1959)后就在诗坛出名的诗人。他的诗自然、流畅、明快、音韵感强，从行云流水般的诗语中读者可以十分自然地感受到清纯的意象和清晰的主题。有些诗句笔致十分简约，几乎成了警句式或格言式的表达方式，令人不禁联想起布莱希特的《布珂有感集》。在很多方面，孔策的诗歌式可与库纳特的形成对比：库纳特注重反思，孔策注重叙事；库纳特强调思辨，孔策强调情感；库纳特表达的是急切、愤怒、讽刺，孔策表达的是痛苦、苍凉、哀怨。经常出现在孔策诗中的一个中心意象是玫瑰。它在诗人诗中先是爱情的代表，接着是大自然与美好事物的体现，最后是艺术的谐调与和谐的象征。代表作《献词》(Widmung,1963)，融诗歌主体与社会大众精神为一体，诚挚地反映生活，是孔策诗歌创作更趋成熟的一个标志。

因与捷克斯洛伐克有着家庭上和文化上的紧密联系，孔策曾给民德人翻译介绍了大量的捷克斯洛伐克诗歌，因而获得过捷克斯洛伐克颁发的文化交流奖。由于这些联系，他在政治上同情1968年的“布拉格之春”事件，抗议苏联军队开进捷克，因此被民德文化政治部门打入另册，从此不再受到民德文学界的重视。那部涉及到“布拉格之春”事件，并与民德政府对这个事件所持态度相悖的诗集《敏感的路》(Sensible Wege,1969)在民德遭到禁止，只能在联邦德国出版。

面临压力和对自己国家开始感到怀疑、失望的孔策，以法国存在主义作家加缪作为人生榜样，开始了对民德政治体制压力的内心抗争。思想意识和心理情绪的变化，使他的诗风也在相应嬗变，他的诗采用了寓言、譬喻等艺术手法。过去的诗朴素自然，充满审美趣味，现在的诗变得

① 发生了沃尔夫·比尔曼被禁止返回民德事件后，本就开始以诗歌为一种内心逃遁方式的库纳特思想上变得更加沉闷，终于在1977年自行退出统一社会党，1979年又离开民德去联邦德国长久居留。1982年他出版诗集《在向前》(Es geht voran,1982)，诗集中收入了他过去十年来发表过的诗作。

越来越隐晦艰涩，难懂难读，主观性格外强烈。如《敏感的路》中的一首《十二月》(Dezember)："城市，鱼，你/一动不动站在深处/我们头上的天空/已经冻结……熬过严冬，那只/地面上的嘴。"读者一般都不能理解诗中每个虚化意象的具体含义，只能大抵上品出诗歌在散发着一种类似"冷寂"、"苍凉"、"严酷"、"枯涩"的人生意味。之后发表的《房间音量》(Zimmerlautstärke，1972)和《带蓝色印鉴的信》(Brief mit blauem Siegel，1973)两部诗集，主体情绪仍旧低落消沉，一些譬喻和象征还有可能具有影射民德文化政策的涵义，被民德文学界批评为不仅没有充分反映民德社会主义社会的历史成就，反而具有"攻击性的龇牙咧嘴"的模样。1977年，孔策也离开民德，移居联邦德国。[①]

以抒情诗出名的基尔施，早期独立创作的诗集《乡间逗留》(Landaufenthalt，1967)，[②]就显出她的语言特色。这部语言优美易懂、鲜明生动的诗集是时代江河中的浪花和生活的剪影，大自然的景色与生活中的友谊是咏唱的主题。年轻人那种对生活的爱处处可以感受，日常家舍、房屋、镜子每每透露出主体情趣，水、湖、海洋、冰、雪和雾纷纷成为情愫的符号，与诗人情感细腻、充满生活气息的诗风融为一体。自然界的风光和乡村中的生活在诗人笔下都是爱情的萌发地。尽管心灵深处细微复杂的爱情的美丽感受在诗篇中得到了尽情的显露，但爱情在这里实际上又超越了纯粹的男女恋情，延伸为对纯真、自然、浪漫和理想的憧憬。虽然也有历史和时代题材(如纳粹德国、越南战争)的切入，但往往是通过比喻和联想方式来曲折表现，因此诗篇的意识形态色彩总体上不值得一提。

基尔施的诗作，亲切，自然，毫不做作，于清新中见淡泊，于淡泊中见诗情，使人联想起约翰内斯·鲍勃洛夫斯基的诗歌。因不愿停留在已取得的成就上，成名后基尔施开始追求主观的审美发现和价值取向，尝试采用多种艺术手法，如"童话神话传说、象征譬喻、与习惯的知觉方式背离的陌生化手段、蒙太奇、思想跳跃、白日梦与现实交织"等，[③]这些手

① 在联邦德国经过了四年左右的创作沉默之后，80年代初孔策发表了诗集《依据自己的希望》(auf eigene Hoffnung，1981)，诗歌反映在新的环境中的生活、体会和感受。

② 此前，诗人同丈夫赖纳·基尔施共同创作了诗集《与蜥蜴的谈话》(Gespräch mit dem Saurier，1965)。

③ 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社1999年，第347页。

法与民德文化政治部门倡导的文学模式不相融合，因而受到官方的批评责难，①如那首抒发对生活主观感受的《黑咖啡豆》(Schwarze Bohnen)，诗中写道："下午我手上拿起一本书/下午我手中放下一本书/下午我想起世上有战争/下午我磨咖啡/下午我将磨碎的咖啡/复原回美丽的/黑色咖啡豆/下午我换衣又穿衣/先美肤又洗浴/哼歌我无声。"这首诗在1969年的第六次民德作家大会上就曾受到文化官员批评，被斥为格调感伤、灰黯、悲观。②

如果说，基尔施的早期诗作表达的情感是一种理想的状态，那么她后来创作的诗歌则心境不再单纯，而是更富有意味，诗句在赋予诗歌一种内在的复杂。在诗集《咒语》(Zaubersprüche，1973)中，诗人就在一定程度上流露出对家园(民德)既热爱又失望的复杂情绪，尤其是那首《我想杀死我的国王》(Ich wollte meinen König töten)，让人明确感到这种情绪的存在。几年后，失望的情绪最终发展成为主导的情绪。1977年，基尔施也离开民德移居到联邦德国。

对沃尔夫·比尔曼、赖纳·孔策、贝恩特·延奇、沙拉·基尔施等人离开民德，布劳恩曾写了一首《米歌尔湖》(Der Mügelsee，1979)表示惋惜。这位作家高中毕业后当过工人，50年代末发表了第一篇作品即报告文学《烂泥》(Schlamm，1959)，后来在莱比锡上了四年大学，主学科目哲学，60年代开始发表诗歌，受苏联诗人马雅可夫斯基、叶夫图申科的影响常写自由体形式的无韵脚长句诗。早期诗歌为时代而写，为民众而作，追求净化思想、升华境界的效果，构思立意大都朴素无华，真情真意地反映民德社会现实生活。工地、田园、学校、课堂都是主体的审美对象，人类社会的伟大创举被歌颂赞美，小市民的落后行为遭到奚落，爱情和友谊得到表达，新生的社会矛盾也得到反映，从中寻找的是生活的主流与发展动力。

第一部诗集《挑衅自己》(Provokation für mich，1965)，常用直抒胸

① 基尔施的诗歌形态上有个特点是常常不加标点符号，特别是不加句号，读者必须自行断句，思索诗句之间的意义联系。她的这种个性的艺术形式让民德(紧贴现实政治和官方政策的)文学界批评为不属于社会主义艺术，而是属于别出心裁的标新立异。

② 不过到了1973年的作家大会上，基尔施的这首诗又被认为是民德文学艺术多样性的一个证明。

臆的方式反映民德建筑工地上的壮观与火热，气魄雄壮，情调高昂，多采用表达激情的命令句和感叹词，洋溢着年青一代人建设国家、扫荡阻力的冲天豪情，“我们在用铁锹/往我们心中满填荣誉和希望/在用铁锹开掘我们的祖国”，这些诗句可以看做是理想和信念的表达，属于这个时期民德年青一代诗人的政治抒情诗大手笔。接下来的《战争宣言》(Kriegs-Erklärung,1967)、《我们，而不是他们》(Wir und nicht sie,1970)和《诗作》(Gedichte,1972)三部诗集，用理性的锐利眼光审视当前的世界，既关注民德社会生活，强调工人阶级的作用与责任，也注视国际上(越南战争、联邦德国社会等)的问题，一如既往的是以政治抒情诗为主，切合当时民德文学的思想主流。但也有一些主题趋于抽象的诗篇，从哲学角度对社会发展进程进行思索，体现了一种思辨性追求。

从60年代末到70年代，布劳恩的诗歌开始出现细微而深层的变化。诗人为自己的诗歌语言从德国古典诗歌(歌德、荷尔德林)中吸取了艺术养分，进一步拓展了自己诗歌的审美视野和表现领域。他一方面从民德与当时东欧社会主义国家之间的密切关系中发掘题材与主题；一方面深入关注“最具个人性的事物”，反映作为个体的个人的希望，突出个人的主体感性意识，将年轻人特有的思维敏锐和创新要求表现其中。这个时期发表的诗集《反对对称世界》(Gegen die symetrische Welt,1974)，有的诗高举乌托邦旗帜，从时代和世纪的角度赞颂共产主义理想，表现对自己国家和社会主义社会的热情与认同，有的诗以不折衷不护短的方式揭示理想在现实生活中遇到的冲突和矛盾，表明诗人的诗歌不再是单一化的歌唱般的政治功利需要之作。收集在这部诗集中的那首常被人们议论和争执的长诗《普遍期待》(Allgemeine Erwartung)，描写一个生产劳动工作日，批评对现有生活的满足心理，以及由满足心理所滋生的懒散情绪，通过诗中反复出现的“这不可能就是一切”的诗句，对科学技术成果、国民经济建设计划、劳动体现自我等问题提出诘问，不是要求人们根据历史的确定性做出具体的回答，而是从一个更高的角度和层次去认识生活：“不要听信别人说/这已经就是一切。/不要将旗帜收卷起：/我们还有要求。/决定权掌握在我们手中：/从来就不

存在着满足。”①

第七节 受人关注的小说

随着民德政治文化环境趋于宽松，在诗歌以超出寻常的面貌吸引社会注意的同时，这个时期的民德小说也显得落英缤纷，曲径通幽，在思想、内容、语言、结构、形式、手段、视角、审美旨趣、写作方式上推陈出新，大有变化，让读者感到颇不熟悉而别有一番天地。一系列的作品以其与众不同之处冲击禁区，刺激敏感，显示生机，显示发展，激起一场场激烈的争论，是这个时期民德小说给人印象最为深刻和最为重要的景观。

文学创作的整个过程，是由作家、作品和读者三方面完成的。作品引起广泛而持久的争论或争鸣，是因为在读者中反响较大，引起评论界普遍关注，评价分歧较大。争论使得文学讨论成为一种波及面甚广的社会参与活动，对作家来说不言而喻是一种难得的收获，是一种特别的社会关怀，也是文学自身价值的一种特别的体现。媒体上刊载的大讨论中的文章表明修养、爱好、趣味、需要不同的人们对于人生、社会、文学、艺术新的不同的理解，反映了人们在思想观念和价值观念上的变化，以及新的政治标准和美学标准的出现，其范围和意义都实际超过了所涉及的那部作品本身。这些激起民德文学界和社会公众在热烈关注的作品，虽然并非都是文学杰作，但毫无疑问是小说中最富生气、最富价值的部分，是民德文学发展浪潮中掀起的斑斓浪花，是民德文学创作多样化的体现。

如果说表现革命历史传统、跟踪社会主义建设步伐和反思历史是上个时期民德文学的三大母题，那么在这个时期，民德文学不仅表现当前的社会生活，而且从新的角度触及历史话题，写出了这个时期文学发展的璀璨的另一章。

① 作为一个敏于思考的作家，在写诗和创作其他体裁作品的同时，布劳恩还写了自己对艺术问题思索的评论集：《简单的真理尚不够》(Es genügt nicht die einfache Wahrheit，1975)。其中，他谈到了自己创作态度的变化和诗歌主调的转移：诗歌不再“急切地为一个事业投入，而是要观照属于人的许多事物”。

一　西格斯的开创

德高望重的安娜·西格斯，60年代中期以来在创作中寻求新的方法，开创新的路子，其作品的题材、风格都发生了变化。中篇小说集《弱者的力量》(Die Kraft der Schwachen, 1965)，一改过去英雄主义文学式样的套路，叙述的不是革命洪流中的大型群众运动，或是为未来事业浴血斗争的英勇事迹，而是在生活重压下的个人经历和个体命运。书中的个人，是生活中没有显赫地位的普通人，是一些地地道道的"弱者"即弱势群体，没有英雄气概，没有崇高情操，没有宏伟追求，但是愿意为自己的命运付出代价，愿意在自己决定的道路上走下去，即使要做出巨大的牺牲也不回头，是一些在人性、人格精神上具有"反英雄"艺术内涵的个人。这些人"默默地干着重要的事情"。在小说集引起关注后西格斯在一次采访中谈到她的创作思想，她说："如果我不写他们，人们对这些人肯定不会有一丁点儿的了解。"这种将文学目光转向关注普通人的生活和命运，平实自然地描写生活中真实的人，给予他们作为普通人的权利及人生内涵，从卑微和平常中开掘本来的美学意义，在他们身上展示人的价值、人格尊严和人性光辉的创作方法，使《弱者的力量》在这个时期民德文学发展中具有开创性的意义。

在以后的四部中篇小说集《真正的蔚蓝》(Das wirkliche Blau, 1967)、《渡航》(überfahrt, 1971)、《奇特的碰面》和《石器时代，重逢》(Steinzeit, Wiederbegegnung, 1977)中，作家在刻意设置的历史背景下继续关注人的行为、性情和内心，追问生活意义，探讨存在价值，在对不同人生观的描述中强调作为个体的人对于自己人生幸福的责任，从人性的角度来展示和评价人的生存和命运，可以说是一种人文精神在推动着作家关心人、理解人和研究人。不过，题材上虽有开创，但对民德文学中一些存在已久的传统和思维定势，西格斯却也无意去彻底打破。如《奇特的碰面》中的三部中篇之一的《汇集点》(Treffpunkt)，从一个老共产党人的视角，通过他对自己为之奋斗的国家的社会状况的审视，实实在在地叙写生活，显露心态，这是一种社会主义现实主义的手法；另一部《外星人神话》(Sagen von Unirdischen)，是一个故事发生在15和16世纪的科学幻想故事，笔墨放得很开，叙述外星人来到地球考察，在这

里发现了两个对于他们完全陌生的事物：战争和艺术，这是浪漫主义与现实主义手法的相互借鉴和融合；而《旅途邂逅》(Reisebegegnung)则是用时空倒错的怪诞手法，虚构 E.T.A.霍夫曼在布拉格的一家咖啡店里与不同国籍和不同时代的果戈里和卡夫卡相会，借机探讨了对艺术与现实关系的看法。[①]

西格斯生前发表的最后一部作品《信赖》(Das Vertrauen, 1968)，是一部长篇小说，从情节、结构、内容和故事发生的时间上看可以认为是50年代末的小说《决定》的续集。《决定》描写对民德社会主义社会的选择是历史发展的必然，《信赖》表现主人公在这个国家面临巨大干扰和困难年代仍对它的社会主义事业充满了信心，仍对它的未来前景完全和充分地"信赖"，表明国家、政治和个人理想追求在作家这里是始终统一的。《信赖》的表现角度比《决定》宽广，在时间上从1952年夏天写到1953年斯大林去世，又写到同年6月17日东柏林工人上街游行事件，在地点上从民主德国写到联邦德国，又写到美国，还写到墨西哥，在叙事上将许多条线索交织，从一个钢铁厂着笔，叙述在民德历史上极其重要的年代里在民德以及在国际上发生的重大事件，内容上所叙写的既有今天的现实，也有昨天的历史，既有讴歌，也有揭示，既有对民德党与群众关系在巩固发展的表现，也有对民德社会生活中的复杂矛盾的揭示，笔调朴素冷峻，凝重有力，重白描不事雕琢，重抒发不多渲染。从思想主题上看应当说是一部融贯着民德"政治文学"的传统，与当时民德现实政治紧贴的作品。但与以往创作不同的是，西格斯在这部小说中讲了一些以前未曾讲过的真话，抒发了一些以前未曾抒发过的真情，塑造的人物也有他们自己的个性，是一些为读者既熟悉又陌生的面孔。因此，这部现实主义深化的小说发表后在民德社会上引起了广泛讨论，许多文章还在统一社会党机关报《新德意志报》(Neues Deutschland)上发表。

二 个性张扬的新葩

君特·德·布隆的《布列丹的毛驴》(Buridans Esel, 1968)，是作家在一个新的层次上探索生活和文学关系的成名作，一反作家以前那种用

① 在相会时的交谈中，卡夫卡认识到自己作品的缺陷与不足；由此，《旅途邂逅》折射出卡夫卡作品在民德不受官方欢迎的原因：缺乏积极的乐观向上的精神。

作品直接反映民德政治路线的做法，也改变了民德文学中通常可见的人物描写简单化的倾向，通过对社会日常生活中的个人以及他们故事的关注，来展示民德社会的人际关系和个人自我意识的变化，是一个在素材上多面采撷的中篇，用作家的话来说是一篇对“爱情、女性、婚姻、道德、图书馆管理员生活、时尚风气、当前社会和柏林的报道”。小说观察生活的角度新颖，在故事细节和人物刻画上功力独到，塑造的人物形象鲜活，读者看不到通常意义上的正面或反面形象。已进入不惑之年、早就结婚成家的图书馆馆长卡尔·艾尔普又喜欢上手下一个年轻漂亮、洒脱能干、富有朝气的工作人员。对于心中跳动的情感，他采取一种躲躲藏藏、畏首畏尾的态度，这种态度衬托出他所面对的两位女性的自我意识的鲜明和果敢。作家没有将小说写成一个婚外恋的故事，没有渲染三角恋爱似的情感纠葛，小说描写这位已经习惯于舒适的家庭生活和稳定的工作职位的图书馆馆长，在妻子、家庭和代表着进取精神的年轻女馆员之间摇摆不定，通过他的表现，对民德“社会上存在着的惰性、随遇而安、一味顺应环境而丧失个性和自主意识的可悲状况”作了抨击，[①] 具有特别的思辨与批判价值。

在写作方式上，《布列丹的毛驴》采用了以情节和人物为中心的叙事模式，表现手法较为传统，但也显示出艺术思维的新颖。如对于个体愿望、主体态度与社会伦理道德、行为规范之间的冲突，作者尽管是用全方位的视角来表现，但感觉细腻，用语诙谐、幽默，言说方式与众不同，时而客观叙事，时而心理剖析，时而介入其内，时而游离于外，时常颠覆和打破民德读者耳熟能详的一些套路，用布莱希特主张的艺术思想将人们熟悉的事物和阅读经验陌生化，让人们能够深入观察人物行为和动机中存在的矛盾，进而体会到社会生活中本身存在的矛盾。[②]

乌尔里希·普兰茨道夫的《青年 W 某的新烦恼》，原是作家在 1969

---

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第340页。

② 在以后作品中，布隆将在《布列丹的毛驴》中的叙事方式一以贯之，《颁奖》(Preisverleihung，1972)写一个学者内心确信他当年的朋友那部获奖著作是一本非常糟糕和失败的书，但仍要为之热烈祝贺，由此抨击了社会上、职业生活和家庭生活中存在的虚假现象；《麦尔基的研究》(Märkische Forschungen，1978) 通过对一个文学研究家的故事的叙述，揭示虚伪和追求虚荣的危险。

年写成的一个电影剧本，[①]1972年才被改写成中篇小说在《意义与形式》杂志上发表，同时又被改编成戏剧，同年在民德的十二个剧院上演，还在联邦德国的剧院上演，在两边都激起了社会公众的强烈反响。故事写的是，一直是个优秀学徒的艾德加·维鲍，突然离开工厂，离家出走，只身来到柏林，住在一个等待拆除的板壁房里独自生活，只有朋友维利知道他的藏身之处，两人通过书信和录音带保持联系。板壁房虽然破旧，但这里没有人对艾德加发号施令，没有人叫他注意卫生，注意整洁，注意守时，注意规矩，他可以随心所欲地听爵士乐，唱流行歌，跳迪斯科舞，读美国作家的小说，画现代主义抽象画，穿牛仔裤，总之在这里可以无拘无束、自由自在地生活。对在厕所里发现的一本歌德小说，艾德加原是随便翻翻，结果读了进去，对歌德笔下人物的情感和生活痛苦产生了极大的认同，他在给维利的录音带上也在引用维特的话语，让后者听后感到莫名的不安。在搞发明实验而不幸触电身亡前，艾德加已对社会越来越感到格格不入。

《青年W某的新烦恼》与歌德的《少年维特的烦恼》在结构上的连接是明显的，内容上也给人这样一种感觉：时间已经过去一百多年，而歌德提出的个人与社会的矛盾问题却仍未解决。小说截取艾德加的几个生活断面展示问题，这些问题是生活中存在的家庭问题，社会教育机制问题，对青年人的理解和才能发掘问题，生产过程对人的异化问题，社会规范对人的强迫问题，青年人的内心苦闷、个性压抑和精神状态问题。这些问题，是世界上生活在不同社会政治体制中的青年人都在共同烦恼的问题，因此在东、西德青年人中皆激起共鸣，产生了释放心理上压抑情绪的"阀门"效应。作家在小说结构上有意与歌德小说相连，[②]又刻意突出他笔下人物的烦恼是"新"的烦恼，并让艾德加说出"我从来没有想到，有一天我对这个维特会有这种体会"的语义双关的话语，因此一些(西方)评论家认为这是对民德文化政策确定的"文化遗产"方针的一个颇不恭敬的调侃，是在批评民德文化政策的教条、僵化、机械而又模糊；这也是《青年W某的新烦恼》发表后在民德引起争论的一个原因。

① 对于这部作品，作者后来说"本是为抽屉而写"，即不曾打算和指望能够发表。

② 如同歌德小说中的维特，艾德加也爱上一个已经订婚的女子，没有结果的爱情同样使他精神更加沉闷。

艺术上，虽有歌德痕迹，但普兰茨道夫自己的风格仍然鲜明。比如艾德加既用信件，也用录音带来记录他的情绪、社会经历和生活体验，这与歌德的《少年维特的烦恼》相比较，读起来韵味迥异。更不同的是，普兰茨道夫擅长使用民德社会的生活用语，特别擅长使用年轻人特有的那种代表着冲破社会束缚、打破社会规范的叛逆心理的惯用口语，让主人公直言不讳地说："当然是牛仔裤！难道有人能想像不穿牛仔裤的生活？牛仔裤是世界上最高贵的裤子……我是说，牛仔裤是一种态度而不是一条裤子。"这给人一种描绘生活十分本真的感觉。《青年W某的新烦恼》题材是现实的，叙事本身采用的也是现实主义手法，同时却又夸张幽默，语言戏谑，还有一定的荒诞：在小说的开头，艾德加就已经死去，但这并不妨碍他仍在"约旦河的彼岸"聆听河这边的人对他死亡原因的解释和谈论。荒诞得可以，又逼真得近乎纪实。主人公既是一个社会生活中的"局外人"，同时又具有一定的"社会主义现实主义"正面人物的特征。几者合一，构成普兰茨道夫的创作特色。①

同样，对克丽斯塔·沃尔夫的《追忆克丽斯塔·T》，不同的读者和评论家站在不同的立场和角度，看出的也是不同的意蕴和风景。这是沃尔夫发表的第二部长篇小说，她将一个女性知识分子置于表现中心，用比较独特的眼光和视角观察和记录生活，表达了一个成熟女作家的细腻的人生体悟与感受。作家显得十分熟悉小说描写的生活，更对主人公克丽斯塔·T怀有深刻的关切。这个克丽斯塔·T是在奥德河边出生长大的，二战后先是当过一段时间不长的乡村教师，后来上莱比锡大学学习日耳曼学专业，同一位兽医结婚，在一个湖畔共建了住房，有了三个孩子和不少朋友，死于白血病时还很年轻。小说中的第一人称叙述人声明克丽斯塔·T在现实生活中曾确有其人，自己是她的生前好友。

---

① 《青年W某的新烦恼》获得成功之后，民德文学中出现了一股透视和反映青年一代人当前"新烦恼"的热潮。有名的作品有福尔克尔·布劳恩的《未完成的故事》(Unvollendete Geschichte，1975)、托马斯·布拉施的《儿子先于父亲死去》(Vor Vätern sterben die Söhne，1977)、克劳斯·施莱辛格的《柏林之梦》(Berliner Traum，1977)、埃里希·勒斯特(Eirich Loest，1926—)的《走自己的路》(Es geht seinen Gang oder Mühen in unserer Ebene，1978)、尤雷克·贝克尔的《无眠的日子》(Schlaflose Tage，1978年在联邦德国出版)等。

叙述人从好友的去世讲起，通过对她的想念、回忆、追怀以及对她遗留的信件、日记、稿件、材料的整理，讲述了一个历时二十多年的人生故事：她性格倔强，不愿满足现状，不愿人云亦云地生活，不愿与社会环境妥协，一心追求个性完善和自我价值（"完全是她自己"），但生命短暂而命运多舛。小说塑造出这样一个人物的形象：性格忧郁敏感，常有一点孤僻，现实生活中的僵化保守、教条主义、对科技理性的过分崇拜、某些人的伪善和投机钻营使她变得更加郁郁寡欢。这是一个在民德文学史上"具有突破意义"的人物形象，[①]她以一个使人隐隐作痛、黯然神伤的痛苦人生，完成了沉重的生存主题。[②]叙述结束时，叙述者留下一个问题让读者去思索：是否到了这种时候应当给像克丽斯塔·T这样追求自己个性的人得以发展和实现自己个性的机会，以免今后还会有人死于"这种疾病"。"本体危机"的深刻意蕴，[③]在社会主义制度下人如何实现人的自我的思考，理想愿望与生活现实的矛盾冲突，对社会生活和人物精神以及感情活动的交错描写，以及细致的文笔与柔婉的格调，都给小说带来了审美魅力。此外，以一个叙述人在小说中叙述一个追求自我个性的女性故事，采用片断连缀和穿插式叙事的方式打破传统的线性叙述，强烈的主观意识渗透而偏离现实主义的手法，都使得小说充满了艺术个性。[④]

三　璀璨的另一章

克丽斯塔·沃尔夫的另一部实践自己艺术主张的长篇小说《童年规

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著青岛出版社，1999年，第339页。

② 我国学者认为，小说"写的只是一个人的生活经历，实际上表现了一个社会在阻碍人的全面发展的严重问题"。参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第339页。

③ "本体危机"一直是克丽斯塔·沃尔夫的一个创作主题，在她的笔下是指"人类的染疾而亡、理想破灭、亲情沦丧、自我毁灭等每况愈下的生存状态"。参见《走近克丽斯塔·沃尔夫》，陈靓著，载《当代外国文学》杂志1999年第二期，第152页。

④ 《追忆克丽斯塔·T》表明作家在追求独特的叙事方式和表现方法，是一个表明作家在创作上出现巨大变化的重要文本。在《读与写》(Lesen und Schreiben，1968/1971)中，沃尔夫就表示了自己对文学的理解和创作的立场。她说："若要让作品重新发挥作用，就必须用新的方式去把握新的现实，就必须同已经在变得僵化而成为俗套的、由固

范》(Kindheitsmuster,1976),主要不是写主人公的变化,而是写在纳粹统治时期作为社会主流群体的那一代人为何不能对法西斯主义明辨是非,以及他们今天对这段历史的看法、想法、感觉和认识,揭示一些已被当前人们排斥、排除、遗忘、淡漠或缄口不谈的问题,表现了民德文学贯穿始终的一个重要主题——清算法西斯的罪行,以史为鉴。

《童年规范》是一部具有作家自叙性元素的小说,时间上有1929年至1947年的童年时代,1971年的夏天对童年故乡的重访,1972年至1975年对小说的创作这三个层面。内容上也有三个层面,第一个层面叙述的是主人公童年时代在纳粹统治时期的生活,纳粹德国对犹太人、红军、共产党人的攻击诋毁,纳粹的思想意识是主人公的"童年规范";第二个层面中断了小说的故事情节,是对当前经验的自我评说和自审观照;第三个层面讲述的是对现在属于波兰领土的故乡的重访,1929年出生的第一人称叙述人通过与女儿莲卡的交谈,向只是从书本上了解了纳粹的下一代人讲述自己当年的亲身经历,对自己在童年时代所接受的、到了今天还未完全消失的思想影响作了反思。在时间上和内容上的

定模式制作出来的'情节'脱离,就必须设法去摒弃机械的世界关系。"对民德官方提出的社会主义现实主义反映论理论,她也表述了不同的观点:"让镜子去干镜子所干的事情吧:映照。它们干不了别的。文学与现实之间的关系可不是像镜子与其映照物之间的关系。文学与现实之间,在作者的意识中是相互融合的。也就说作者是一个在这之间起着重要作用的人。"因此,她主张文学作品应当是一个"客观的现实与作者的主观性"相互综合的结果;这之中,不是由通常的故事情节,而是完全应当由作者的"主观真实性"(subjektive Authentizität)来决定作品的结构、方式和内容。这个作者的"主观真实性",是沃尔夫提出的一个美学原则。它的出发点是作家的创作不是像自然科学家那样在客观观察和描写"世界"与"真实",而是在发掘和表现自己的生活体会和感受,因此她强调作者个人的意识、情绪、感觉、反思、体验、感悟等在作品中的意义,指出这个意义在于由此可将"我们对自己的认识和了解的极限扩展"。对叙事作品的具体创作,沃尔夫在《读与写》中也表示了看法,提出文学创作应该朝着使得作品"不能够被拍摄成为电影"的方向努力,说对于认识和评价一部作品的标尺,不是它如何真实地反映了外部世界,而是作者个人的"主观真实性"得到了如何的体现。在接下来的《自我实验》(Selbstversuch,1973)、《菩提树下》(Unter den Linden,1974)等几部中、短篇小说中,都有作者作为积极参与者出现的身影,都倾注了作者浓烈的主观情绪,蕴含着作者浓厚的感情色彩。沃尔夫一边透视了个体的人在社会中面临的"主体危机"问题,一边摸索和实践了自己的"主观真实性"的艺术主张。

三个叙述层面相互交错，将历史和当前连接起来。

根据叙述层面的不同，作家还匠心独运，变换叙事视点，分别用“她”、“奈丽”和“你”的人称来表现第一人称叙述人“我”。小说的开头，是对应该怎样叙述和怎样处理叙事主体与叙事客体之间关系的思考。写作既是一种对“该死的对历史的篡改”的清算和寻求真理的方式，又是对历史上所受到的思想上和心理上毒害的一个自我解放（“用写作来消解恐惧感的回潮”），此外还是对今天现实生活的一个主观观照。怎样将人生经历和生活体验表现于笔下，即怎样表现作家所探求的“主观真实性”，也是小说的一个议题和内容。

如同对《追忆克丽斯塔·T》一样，对《童年规范》不同的读者和评论家站在不同的角度看出的也是不同的意蕴和风景。西方一些评论家，认为《童年规范》是在民德现实社会生活的背景下提出了怎样才是“具有人性面貌的社会主义”，人们应当怎样共同生活，哪些社会因素是在促进或者是在阻碍人的个性能够充分发展的问题，对民德政治当局的宣传、号召、讲话、口号中实际拥有的真实程度提出了质问。而民德的文学批评家，在小说中看到的则是作家艺术观念的体现和表现手法上的个性追求，以及反思历史、提示当今的主题。[①]

具有一定自叙性姿态，从个人生活、经历、经验的角度反思法西斯和纳粹德国的历史，描绘德国人当年对法西斯政权的盲从和跟随者的心态，叩问自己和父辈那一代人的灵魂，指陈历史是否还在人们思想深处尚有积淀，是否还在产生作用，也是这个时期民德著名小说的共同之处，如尤雷克·贝克尔的《撒谎者雅可布》(Jakob der Lügner, 1969)、罗尔夫·施奈德（Rolf Schneider, 1932—）的《尼伯龙人之死》(Der Tod des Nibelungen, 1970)、克劳斯·施莱辛格的《米歇埃尔》(Michael, 1971)、赫尔曼·康特的《逗留》(Der Aufenthalt, 1977)、卡尔–海因茨·雅各布斯(Karl–Heinz Jakobs, 1929—)的《威廉堡》(Wilhelmsburg, 1979)等。这些

① 在一次民德作家座谈会上，沃尔夫提醒大家注意这个问题：在民德人们是否已经习惯了“将法西斯作为与我们无关的、在其权力中心与组织形式被摧毁之后就已经从世界上消除了的‘现象’来描写”。她问道：“难道我们不是一直在努力将它表现为是‘其他人’的历史，而把我们自己表现为是反法西斯和抵抗运动的代表吗？”这些话表明了一种自我批评审视精神的曾经缺失和在现在的必要性。

小说通过个人视角对历史和现实切入，整体比喻当年德国人普遍的小市民思维、心态与性情，审视思考民族灵魂的不断净化、再造和升华的问题，以严谨的故事结构、出人意料的情节推进、流畅的叙事语言和朴实生动的人物描写，在民德文学中构筑起一道道璀璨的风景线。[①]

它们中有两部作品尤其在读者那里引起了反响，一是赫尔曼·康特的《逗留》，二是贝克尔的《撒谎者雅可布》。康特的《逗留》通过对一个十九岁的德国士兵在战后年代个人受到的冤枉、委屈和不公正对待的经历，特别是通过他在战俘营里被羁押在监守室的那段生活，即小说书名所说的"逗留"的叙述，表现了对德国人应当承担的历史责任以及对与波兰人的关系问题的认识的转变过程，因为凝结了在战俘营的体验和感悟而沉郁凝重，[②]对读者的情感很有冲击力。初版就销售了二十万册的《撒谎者雅可布》，叙述主人公雅可布·海姆为了鼓励被隔绝在集中区的犹太人能够坚持下去，撒谎说有一台藏匿起来的收音机，编造了从这个"收音机"里收听来的令人振奋的消息。他为这个实际上并不存在的"收音机"不得不面对种种危险。故事的叙述人是犹太人集中区的一个幸存者，作者贝克尔当年就在这样的犹太人集中区里过着囚徒般的生活，小说的自叙性不言自明。

约翰内斯·鲍勃洛夫斯基的小说《列文的磨房》(Levens Mühle. 34 Sätze über meinen Großvater, 1964)，以及人们根据他去世后留下的手稿所整理出来的《立陶宛钢琴》(Litauische Claviere, 1966)，也属于这个时期民德文学中著名的描写过去、反思历史的作品。《列文的磨房》意蕴厚重深沉，通过对历史上德国与毗邻民族的关系的叙述，反映了德国对其他民族的侵犯和欺凌。书中故事发生在1870年德国与波兰之间的西普鲁士边境地带。主人公列文是一个犹太人，因而被第一人称叙述人

① 弗兰茨·费曼在60年代初期发表的中短篇小说集《犹太人汽车》(Das Judenauto, 1962)，通过对一个人二十年生命中的十四天的描述，反观了1929年至1949年期间德国历史上的重要事件，一定程度上可说是民德这个时期文学中从个人经历、遭遇的角度反思法西斯德国那段历史的始作俑者。费曼的另一部重要中篇小说集《俄狄浦斯王》(König Ödipus, 1969)，揭示的也是法西斯主义思想对人的心灵的戕害。

② 当年，二战快结束时，康特被征兵入伍，1945年至1949年曾被关押在波兰的德军战俘营。

的祖父极度歧视。这位祖父还歧视波兰人和吉卜赛人，不断用他的方式表示自己对“异族人”的内心蔑视，对列文经营的磨房收购不成，便开闸放水淹没了磨房。小说充满了对受欺侮的东欧弱小民族的同情和声援，是一部呼唤德国人的良知、激励德国人深刻反思内心深处种族主义思想的作品。在艺术上，《列文的磨房》叙述从容，张弛有致，层次分明，人物描写独具民族风格和地域文化气息。

第八节 辩证对待布莱希特戏剧思想的戏剧

由于电视媒体的崛起和电视的普及，从70年代起，民德大众对戏剧有些冷落。但戏剧仍在发展，仍在演出，仍在吸引观众，仍不失为许多民德人文化生活中的一个重要内容。经常出现在剧院上演单上的是海纳·米勒和彼得·哈克斯两位民德剧作家的新作。属于民德年青一代剧作家的福尔克尔·布劳恩的剧作也是这个时期民德戏剧创作的重要组成部分。这三位剧作家都受布莱希特戏剧思想的影响，又都在民德新的社会历史条件下，在自己的戏剧道路上不同程度地与布莱希特戏剧思想拉开了“距离”。

一 哈克斯的“后革命戏剧”

“布莱希特的生活真实是20世纪上半叶的真实，而我们今天的生活真实已经发生了变化，因此，如果我们的戏剧手法还想是布莱希特式的手法，那么就必须是不同于布莱希特的手法。”彼得·哈克斯在他的戏剧文论集《论诗性》(Das Poetische，1972)中这样写道，[①]表明了要根据当前的社会发展和观众的欣赏要求来创作戏剧的基本立场，并且声明这个立场符合布莱希特生前所倡导的要辩证地坚持历史观点与美学观点相结合、顺应时代发展、探索艺术创新的戏剧思想。哈克斯的戏剧思考和理论，是在民德的政治指导思想认为民德已进入了社会主义社会这个历史阶段的思想框架下构建的。在他看来，民德的社会主义革命已经

① 哈克斯的另一部戏剧文论集是《论明天的戏剧》(Versuch über das Theaterstück von morgen，1960)。

获得了成功，民德社会由此进入了一个革命成功后的“后革命”(postrevolutionär)时期，社会上的阶级斗争已经消除，虽然还存在着这样那样的矛盾与冲突，但已不具有对抗性和破坏性，不属于敌对性质。在这样一个“后革命”时期，戏剧也要有相应的新的观念和形式。当年布莱希特的戏剧冲突就是来自于当时的“革命前”的社会生活现实。在那个“革命前”的历史社会中布莱希特戏剧承担的思想教育功能，是历史赋予戏剧的伟大使命。但对于目前阶段的社会来讲，进行思想启蒙的教育剧已经不再需要。因此，在“后革命”时期戏剧的任务是要“诗化”世界，是要表现现实生活与社会理想之间的差距，用哈克斯在《论诗性》中的话来说，是要表现“可以设想的与能够做到的之间的友好的敌意”。

这个简单勾勒的“后革命戏剧”概念，是哈克斯根据对当前阶段民德社会的认识所提出来的戏剧理论概念。“社会主义古典主义”(sozialistischer Klassizismus)，是他对处于“后革命”时期中的民德社会所主张的新的戏剧形式，用来取代布莱希特的思想启蒙叙事剧。在这个概念中，“社会主义”是对戏剧要致力于表现社会主义社会人格完善和高扬的主题的提示，“古典主义”是对戏剧在艺术形式上要有渐臻优美完整的审美追求的要求。对于具体的剧作，哈克斯又提出了一个“社会主义古典主义”戏剧可以表现现实生活中的小错误、小缺憾、小不足、小褊狭、小困难、小局限的主张。在《论诗性》中他阐释说，在当前社会生活中出现的矛盾和冲突，往往是由人的自然个性与性格差异所造成的矛盾和冲突，是能够得到和谐解决的，它们因此是一些可以由此产生出创造力的小矛盾和小冲突，戏剧表现它们，能够通过矛盾冲突的最后的和谐解决而突出、塑造和表现美，由此激励和升华人们的进取精神，将美好的现在建设得更美好，“未来将是美好连着美好。生活将是充满了美好，并将持续超越这个美好”。

他在理论上有思考，在实践中也在开掘。从60年代中期至70年代中期，哈克斯的创作与戏剧改编并重，颇为丰产，一部接一部的剧作在不断推出，总体上有一种回归传统戏剧、翻新古典佳作的审美倾向，表现在对人物的对白采用的多是优美的韵文体式，题材上也几乎全是来源于历史、《圣经》以及古希腊、古罗马和德国文学史中的人物、故事、神话、传说和轶事，如《玛加蕾特在艾克斯》(Margarete in Aix，1967)、《安

菲特里翁》(Amphitryon,1968)、《亚当与爱娃》(Adam und Eva,1973)、《在施泰因府上叙谈不在场的歌德先生》(Gespräch im Haus Stein über den abwesenden Herrn von Goethe,1974)。这些新"古典主义"剧作,具有思之纵深,情之普善的特点,为人们感受生活的和谐提供了丰富的资源。剧作家游戏于用喜剧氛围营造的意境之间,用自己感受的时代精神观照和把握历史文化,开掘主题,借助历史和传说中的故事来表现普遍意义的人性、情欲、活力、精神完善,辩证地扩大观众的审美、感受与思索的广度和深度。

颇能代表哈克斯戏剧创作水平和特色的《亚当与爱娃》,就将为人们众所周知的人类起源传说作了变异化和倒错化处理,把亚当和爱娃偷吃"禁果"的"原罪",表现为人类自我意识的觉醒,引导观众用情绪来感悟追求人性的完美。戏剧效果上很成功的《安菲特里翁》,通过合理的想像和发挥对原著进行了喜剧化的改编,体现出对生活的和谐、美好、快乐、完善的追求,给观众以耳目一新的审美感受。用无韵诗体写成的《在施泰因府上叙谈不在场的歌德先生》也很能体现作家的艺术才智,同样是进入人性深处的一曲歌谣。在这部戏剧中,歌德在魏玛的女友夏洛蒂·封·施泰因就她与歌德的关系、她的失望和她的希望作了一番长长的自白。她的内心披露,沟通了古今人物的思想情感,很能引发观众对剧作内涵作深入的思考。

二　米勒的"新戏剧"

《不加批评就使用布莱希特(戏剧思想),是一种背叛》,这是海纳·米勒 1980 年在《今日戏剧》(Theater heute)杂志上发表的一篇文章的标题,不难让人看出作家对布莱希特戏剧思想对于当今意义的认识和态度。早在此前,米勒就曾批评布莱希特剧作不注重发掘和彰显人物性格内涵,认为在今天的社会情况下用主观性的体验来观照人生非常重要,现在他在文章中进一步写道:"布莱希特是在与今不同的历史条件下创造了他的一整套戏剧手法。在'革命前'的他,是从阶级形势的角度出发,是为了维护欧洲的无产阶级利益……他的戏剧网格因此对于(今天的)新问题的细微结构来讲是网眼太大,比如'阶级'一说(对于今天而言)就已经是一个虚构……"他认为在今天对于布莱希特戏剧思想不能

机械地搬用，而要以历史社会已经发生了变化的眼光来实际对待。

对于当前，米勒认为，在今天，轰轰烈烈的民德社会主义建设过渡时期已经过去，过渡时期体现在人身上的新旧思想矛盾也同时成为历史，现在的问题是现代化生产、现代生活文明和物质消费对于人的操纵、异化、压抑和消解的问题，是人的个性解放问题。因此，今天的戏剧应当是根据和适应当前情况的“新戏剧”。对于自己的当今戏剧创作，米勒说，“新戏剧关注的是被压缩了的人的‘已经’或者‘尚还’(状态)，这是一个政治标准问题。许多最杰出的大脑的工作结果，以及许多庞大的生产线的生产结果，都在致使人的自我消失。消费在使大众一步步地适应这个泯灭自我的过程。每件商品都是一件武器，每个超市都是一个训练人们适应的场地。艺术作为对抗现实的手段的必要性，由此也就不言自明”。与哈克斯认为的进入“后革命”时期的民德整体上是一个稳固、和谐的社会的观点有所不同，米勒认为人类社会从来就是充满了对立性的矛盾和冲突的，从来就是充满了战争战乱和杀人嗜血的野蛮行为，从来就不是一个和谐的世界。他说：“我从来没有感到过历史是和谐的，对于和谐也不感兴趣，自然也不主张戏剧表现和谐。”

米勒这个时期的戏剧，如同哈克斯的一样是改编与创作并重，在题材上也如同哈克斯的一样不再追求与民德的当前社会生活同步，而是转向在历史、神话、传说以及古希腊、古罗马、莫里哀、莎士比亚戏剧和德国、普鲁士历史题材中发掘和开拓。以此创作或是对他人原著改编的剧作，如《菲洛克泰忒》(Philoktet，1965)、《赫拉克勒斯》(Herakles 5，1966)、《俄狄浦斯暴君》(Ödipus Tyrann，1966)、《普罗米修斯》(Prometheus，1967)、《荷拉梯兄弟》(Der Horatier，1969)、《女人喜剧》(Weiberkomödie，1970)、《麦克佩斯》(Macbeth，1971，又译《麦克白》)、《日耳曼女神在柏林之死》(Germania Tod in Berlin，1974)等，既在民德剧院，也在联邦德国剧院上演，为两德戏剧观众所熟悉，可谓是丰富和积累了整个德国剧目。虽说是一些改编、加工的历史题材剧作，但米勒戏剧也如同哈克斯戏剧一样是对自己独立性的追求。这个独立性在米勒的剧中表现为戏剧具有不同于传统价值评判的艺术视角，是在用史前故事诉说人类历史，是在用历史事件使人类反思，是在历史故事的题材里注重对人物心灵的揭示，注重对历史底蕴的探寻，注重对人类命运

的关注，是在通过凌厉、冷酷和狰狞的表现风格来鞭挞人性的丑恶和正视历史的悖论。如果要以一句话来概括米勒戏剧的审美特点和思想主题的话，那就是在对人类社会史前时代和近代历史中发生的种种生与死、战争与生活、野蛮与人性的情有独钟中，演绎了人与人的仇杀、人性的丧失和异变、痛苦和牺牲等人类社会悲剧，同时把这种表现与德国近代史和世界近代史联系在一起，要求观众结合当前进行感受、联想和思索，特别是思索德国近当代史中出现的沉重阴影是否仍然笼罩在现实的上空。

由此，米勒笔下的《菲洛克泰忒》就像一面镜子，照出人类生存发展过程中的一种尴尬状态。米勒的改编剧一改索福克勒斯原著中的那种英雄人物粗犷、豁达、阳刚的人格力量以及与环境、命运进行抗争的不屈不挠的精神，而将奥德赛表现为一个代表欺骗、谎言、谋杀、不择手段和诡计多端的卑鄙小人，并让菲洛克泰忒也退掉原剧中的英雄形象和性格魅力，在他的心中只有无边无际的仇恨在充斥和燃烧。同样，《荷拉梯兄弟》中的荷拉梯，在罗马与阿尔巴城的争斗中杀死了自己妹妹的未婚夫，又杀死了要控告他犯了谋杀罪的妹妹。于是功勋与罪责对立，民众成为法官，荷拉梯被作为功臣戴上月桂，又被作为谋杀犯判处死刑："谁要是只讲自己的功劳而不谈自己的罪责，谁就去跟狗群为伍。"[①]掺有一些怪异、残酷、超现实的情节而牵动观众感觉神经的《日耳曼女神在柏林之死》，[②]告诉观众说"我这里讲述的恐怖/来自德国"，是将德国近代史上的转折点搬上了舞台，是一些破碎、断裂的第一次和第二次世界大战的情景，以及民德成立后的一些重大事件，并让历史传说和神话中的人物在剧中登场，呼唤人们对历史和人生的反思。

在艺术上，努力求新求变的米勒戏剧有一个鲜明的"镶拼剧"(Collage)的审美形态。米勒认为布莱希特戏剧是让"一个个的观众提出问题"，而他主张"尽可能多的同时提出许多问题，迫使观众选择"。他说"在剧院里，一个晚上只看到一个戏剧情节，我会感到无聊，会感到兴味索然。但如果第一场是一个情节，第二场是另外一个情节，紧接着第三

① 有人认为，米勒剧中的荷拉梯形象，暗喻的是斯大林。参见《当代德国文学史纲》，余匡复著，辽宁教育出版社，1994年，第144页。

② 这部戏剧在民德未曾获得过上演。

场第四场又是别的情节,那可是一种愉快的享受",[①]因此他对戏剧结构采用拼贴式的方法。他的"镶拼剧"采用夸张、荒诞、隐喻、象征等手法,没有具体的时空指向,淡化场次划分,充分发挥戏剧的自身特点以虚实结合来构建整体,为民德戏剧舞台提供了新的语汇和灵活的表现方式,闪烁着独特的艺术光彩,在观众那里产生的思考效果并未减低。

三　布劳恩的现实生活剧

曾系统学习过布莱希特戏剧思想的福尔克尔·布劳恩,面对社会的发展以及观众的文化心理、期待视野、审美愿望和审美接受的变化,也认为对于布莱希特的戏剧观念不能简单地照用照搬,而要有机地学习吸收和开放性地理解、诠释、运用,这样才符合布莱希特生前一直倡导的要适法而变的辩证戏剧思想。在《简单的真理尚不够》中他就写道:"这里可以直言不讳地说,布莱希特戏剧是最后一批与阶级斗争有关的戏剧,在这个方向内(今天)不可能有新的作为。"

布劳恩在 1962 年至 1965 年间几易其稿才写成的《翻斗车工人》,是布劳恩在写诗和叙事作品之外创作的第一部戏剧,发表在《今日戏剧》杂志上,由于当时的民德文化政策对戏剧创作的干预,到了 1972 年才被首演。尽管第一部戏剧前前后后反复修改用了好几年的时间,但布劳恩对戏剧创作的热情并未消退,在写了《翻斗车工人》后又接连创作了《朋友》(Freunde,1965)、《辛策与孔策》(Hinze und Konze,1968)、《汉斯·浮士德》(Hans Faust,1968)、《列宁之死》(Lenins Tod,1970)、《皇城法庭》(Gericht über Kronstadt,1970)、《廷卡》(Tinka,1973)、《卡斯特无拘无束的生活》(Das ungezwungene Leben Kests,1975)、《格瓦拉》(Guevara oder Der Sonnenstaat,1975)、《世界大同》(Großer Frieden,1976)、《施米腾》(Schmitten,1969—1978)等剧作,他在戏剧创作方面获得了新的进展,也给民德戏剧带来了新的剧目。

与哈克斯和米勒戏剧相比,布劳恩戏剧走的是另一条路。在《简单的真理尚不够》中,布劳恩认为社会的发展目标还未完全达到,革命阶段的路程还未全部走完,目前并不存在一个可以一劳永逸、高枕无忧的

① 参见《欧洲文学史》第三卷(下册),李赋宁主编,北京商务印书馆,2001年,第774页。

社会主义社会的方案，戏剧因此应当注重现实生活的社会意义和品位，不能无视和跨越现实生活中尚未解决的矛盾冲突而憧憬于理想主义的未来。关于自己戏剧创作的基本观念，布劳恩在《简单的真理尚不够》中表述说："人物之间都是朋友关系，他们根据各自的政治地位和社会地位的不同而各有自己的不同想法。冲突没有必要是不可调和的。所有的人都应当生活得更符合人性。没有解决矛盾的'方案'，问题的解决应当留给观众去思索。"

与之相应，布劳恩这个时期的戏剧写的都是当前社会生活中（工地、车间、企业）的故事，表现平凡人生中的不平凡境界，注重在普通人身上发掘社会建设需要的情操、品质、追求和行为，升华人们的向上精神，同时揭示在社会生活中人的个性发展与束缚其个性发展的官僚体制以及陈旧思想之间的矛盾，让人看到社会的发展并非一帆风顺的，发展到目前阶段的社会仍然存在问题和矛盾，这需要大家不断去建设和完善，同时自己也需要不断去创造和提高。第一部戏剧《翻斗车工人》，写的是一个作业组长发动工人想通过提高劳动觉悟来提高工作效率，他的积极性受到了观念落后的工人的打击。后来班组里因为过分紧张的劳动出了事故，这位作业组长不得不离开班组。其他如《朋友》、《辛策与孔策》、《汉斯·浮士德》、《廷卡》等，都是反映民德当前的社会生活，在矛盾和冲突中蕴涵建设民德社会的主体精神思考，紧扣先进思想影响和改造落后思想的主题。

不过，如果特意从一定的角度看，布劳恩戏剧又是一个让民德文化政治官员感到并不保险的多面体。戏剧在揭示矛盾、表现困惑上有较为强劲的穿透力和坚实的生活厚度，其中反映的民德现实社会的一些僵化、停滞现状，其中的一些"暗示现实存在的问题和弊端的台词和情节过于尖锐，引起能听懂细微末节和弦外之音的观众的共鸣"，这就使得"演出也常常受到阻力和批评"。[①]由于戏剧的表现形式太个性化，布劳恩的《施米腾》到了 1982 年才在一个不吸引人气的地方剧院获得首演。其表现社会革命、历史变革大题材的《格瓦拉》，因写了怀有理想主义的革命者必然要经历失败，在民德就没有获得上演，如同海纳·米勒的《日耳曼女神在柏林之死》一样。

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第355页。

第九节　最后阶段的民德社会、文学基本状况（70年代中期至80年代末）

一　继续宽松的大环境

前面说过，70年代中期发生了民德当局不准许沃尔夫·比尔曼返回民德的事件，这对民德文学和文化生活的发展产生了很大的影响。因为现实与理想之间永远存在着距离，对这个距离的直面审视和知识分子的思索，既使得文学产生，又决定了文学的本质就是批评。民德的社会建设不可否认取得了巨大的成就，然而欢呼不是文学的责任，文学的本质要求它应当更为深刻，更何况马克思主义的文艺观也要求文学要有理性立场和批评精神。因此，当局吊销比尔曼国籍的简单做法，让许多民德作家感到不解、惶惑和不安，心中不禁要问，他们所信仰和所追求的社会主义社会伟大事业，在这个他们为之投入了工作、参与了建设并对之寄予了希望的国家里，在当前这些政治领导人的领导下是否能够得以实现。[①]失去了往日的信心与自信，思想失落与精神迷惘也自然随之而起。不少作家因此申请旅居外出。因为他们在当局的眼里总有这样那样的格格不入，因此比起其他民德公民很快就获得了有关部门的批准。在1976年至1989年期间，有一百多名社会名人和文艺界人士先后离开了民德，其中既有中年一代的作家，也有年青一代的作家。[②]

① 1982年，克丽斯塔·沃尔夫回顾说："1976年是我们这里的文化政治生活的一个断裂点，外部表现为吊销比尔曼的国籍。这个事件分化了在各个领域里工作的文化人，特别是分化了在文学领域里的作家。一大群作家感觉到，在他们能够为之负责，并且认为是正确的意义上，他们（与国家）的直接合作不再被需要。"她说出了许多人作为文化艺术工作者，在自我理解为已经是社会主义社会的国家里不再被人理解和注重的内心感受。

② 由于各种原因，经由各种方式，通过各种渠道来到联邦德国的原民德作家，在联邦德国发表的作品基本上多以民德生活经验为基础。因此一种"第三类德国文学"之说，在一些评论家口中频频流出。来到联邦德国的原民德作家，对自己在联邦德国的生活各有看法。有的认为自己是在流亡，如沃尔夫·比尔曼，在被拒绝返回民德后他在一首歌中写道："我是一个个体，集体把它与我隔绝。"有的淡化自己的出行，避免染上政治色彩，如弗兰克-沃尔夫·马蒂埃斯（Frank-Wolf Matthies，1951—），他说自己从民主德国来到联邦德国，只不过是"从德国的东部迁居到了德国的西部"，别无其他。

对于许多同行的离去，民德作家中有人感到痛心疾首，认为这是民德文学在流血，在自残。也有人说不必在意，"有好的政治家的人民不需要坏的诗人"，官方的口径则是"对于患病肢干的无痛苦切除"。直到1983年的第九次民德作家大会上，民德作家协会主席在发言中才承认不少作家外出对于民德文化生活是一个难以弥补的"重大损失"。在联邦德国，也有人在利用民德作家离开民德问题大做政治文章。那些没有离开民德的作家，在受到冷战宣传影响的西德人看来，自然就是一些"忠于路线"的统一社会党党人。

剥夺比尔曼民德国籍事件，虽然导致了不少文化艺术工作者经历了一场思想震荡，有的还与当局发生了公开冲突和决裂，但民德整体上较为宽松的政治、社会和文学环境却并没有因此受到大的影响，产生反方向的逆转。持社会批评态度的作家可以继续持批评立场，写作的主体性继续受到尊重，"艺术民主"、"创作自由"继续得到保证，作家们实际上还拥有更多的写什么和如何写的自主选择与决定权。一些过去由于政治对文学的干预原因没有发表过作品的作家，像黑尔佳·柯尼希斯多夫（Helga Königsdorf，1938—）、克里斯多夫·海因（Christoph Hein，1944—）等人，现在也发表作品。与西德作家的接触和交往在继续保持和进行，而且进行得越来越频繁和密切。1981年底，由斯特凡·赫姆林发起，约九十名来自东、西德的作家、艺术家和科学家在东柏林召开了两个德国成立以来的第一次知识分子会议，讨论了共同关注的维护世界和平问题。接着第二次东、西德作家会议又在1982年在海牙举行。西方现代派文学理论和作家的作品，继续在民德被引进、出版、讨论、比较和研究，继续在被接受和产生影响。1986年，民主德国和联邦德国签署了双边文化协定，为进一步促进双方的文化与艺术交流提供了政治上的基础。1987年，昂纳克还作为民主德国和联邦德国各自成立以来的第一个民德国家最高领导人访问了联邦德国。

比较宽松、宽容的社会政治生活和文学文化环境，加上东、西德政治上的共同存在和实际上的相互认可，对这个时期的民德文学发展也就造成了一个独特的现象：民德作家因意识形态或艺术形式方面的问题在民德不能发表或不能上演的作品，可以在联邦德国获得发表或上演，而后又通过媒体或者流通渠道的方式"返回"民德，在这里产生社会

影响。对此，民德政治和文化当局并未进行干涉，而是予以了宽容对待，最多是依照外汇管理条例进行处罚。[①]

二　与时代嬗变同步的走势

在这个民德文学发展史的最后阶段里，民德文学在价值观念和艺术追求上的多元化与多样性选择、变异和创新的趋向，表现得最为充分，最为明显，最为色彩纷呈，具有以下四个特点：一、文学理论上和创作实践中民德文学传统的把认识美学当做马克思主义艺术理论惟一支柱和把社会主义现实主义当做惟一文学准则的观念被彻底突破，出现了一个被理论界认为是"现实主义理论的哥白尼转折"式的"美学解放"的新局面，现实主义不再是作家看待世界、观察生活、把握社会的基本方式。二、创作主题和手法突破由东、西德分裂造成的东、西方政治界限，在走向、接近、趋同或"对应"联邦德国文学潮流。作品从社会政治的载体，转向关注个人命运、个人生命、个人体验以及战争与和平、生态与环保、唯理性的工具论对人性及情感的侵害等现代社会普遍存在的问题。现代文明批判也成为一个重要内容，精神上与西方文学有一种沟通。三、自省、自我追问与历史反思进一步深化。四、新的作家格局在出现，非主流文化团体在形成。[②]

这之中，在主导着民德文坛格局和发展倾向的、在二战结束前出生的"中间一代"作家和诗人那里，出现了一种回溯历史的文化热。根据所处的社会历史状况和文化语境，结合对充满矛盾的当前生活的洞察，基于对人类生存基本状态的关怀，"中间一代"人对德国文学史上的古典文学和浪漫文学进行了重新思考和评价。所发表的大量理论文章、评论、评介和作品表明，以前被民德文化当局肯定的、属于德国民族文化优秀传统的、注重理性和思维的德国古典文学作家，特别是由歌德所代表的追求秩序、讲究和谐、寻求完美的文化观念，现在不再被看重；而那

① 如斯特凡·海姆事前未获得许可就在联邦德国发表了《柯林》(Collin,1979)，虽然引起民德文化政治机构和作家协会的不满和指责，还受到了依照民德外汇管理条例的罚款处罚，但这并不影响他的下一部小说《阿斯弗尔》(Ahsver,1981)和《讣告》(Nachruf,1988)等仍在联邦德国发表。

② 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第357页。

些过去被民德文化当局否定的、属于政治上和意识形态上“反动”的浪漫文学作家受到了青睐，他们认为这些作家在价值观上逆俗而行，向往个性自由，基于自己的文化思考和美学追求而有意偏离和背弃古典文学规范。荷尔德林、克莱斯特、卡罗琳娜·封·贡特尔洛德、让·保尔、E.T.A.霍夫曼等浪漫文学作家桀骜不驯或神秘怪诞的精神气质和反叛性被发现、正名和推崇，折射出民德文学已经进入一个弘扬个性、倚重自主思考和标新姿态的时代。

非主流文化或亚文化团体的日益活跃，也成为这个时期民德社会生活和文化生活中的一个不可忽略的部分。在民德存在的最后时期里，社会上非官方组织的团体在四处成立。出现的和平运动、环保运动、反核电站运动、维护少数民族权益运动等由民众自行发起的社会活动，成为70年代末以来民德社会生活中的重要现象。这些民间团体的活动场所通常是教会的教堂。1989年民德社会上出现大规模的群众游行活动，这些活动也是由这些民间社团在教会的支持下发起和组织的。1989年的民德社会大规模群众游行活动，从一定的角度看可以说最终导致了民德作为一个政治国家的崩塌。

在文学领域里形成非主流文化或者说亚文化团体的，是一些新一代的年轻作家与艺术家。既远离各种官方文化机构（“对所有官方的都无兴趣”），也与主流文化保持距离，同时还不认同上一代作家的文学思想和精神，是他们团体活动的文化特征。他们中的一个代表性人物乌韦·科尔伯（Uwe Kolbe，1957—）说：“我们这一代人在社会政治性的活动与行为面前会袖手旁观。今天已经不再有当年的布劳恩……我还可以把话说得更透彻些，可以这样讲：这一代人是彻头彻尾的茫然，既不在这里有切实的家园感，也不在其他地方感觉到有可供选择的可能性存在。”[①]这些话表明他们是一些没有信念和价值观、没有信仰和精神追求的社会“局外人”。这些没有社会政治意识、不愿关注社会的非主流文化团体的青年人，在日常生活上也大都置身于社会之外，与主流社会脱节和不合拍。他们大都没有接受过完整的正规高等教育，大都以打零工维持生活，大都选择在民德的大城市，如柏林、莱比锡或德累斯顿等地的租金便宜的破旧楼房里居住，穿着打扮和生活方式近似于西方的现

① 这里说的布劳恩，即年轻时的作家福尔克尔·布劳恩。

代派青年,简言之是一些与社会生活自我隔绝的"个人"。他们自己举办展览和讲座,自己搞杂志和出刊物。他们的文学作品大都不是通过正式的出版社或者刊物出版,而是用订书机将用打字机打印出来的稿件装订成册,站在街头向行人散发或是在圈子内流传。他们的刊物有着怪异的刊名,如《损失》(Schaden)、《袭击》(Anschlag)、《等等,其他》(Und, u. s.w.),有的整个散发量也只有十几份,但在社会上仍然具有一定的影响。由艾尔克·埃尔伯(Elke Erb,1938—)和萨沙·安德森(Sascha Anderson,1953—)两人编辑,只是在联邦德国出版的《接触只是一个边缘现象》(Berührung ist nur eine Randerscheinung,1985),使得非主流文化团体的诗作,特别是东柏林的一个被称为是"普伦茨劳山团体"(Prenzlauer-Berg-connection)的青年作家群体的诗作,在民德之外也被人知道和了解,进而反过来在民德也开始被学者注意和研究。

三　在历史的选择下

1978 年 5 月,在第八次民德作家大会上,赫尔曼·康特接替了七十八岁的安娜·西格斯,担任民德作协主席。作为国家政治领导和安排下的一个组织,民德作家协会的工作指导思想一直到民德作为一个政治国家停止存在时都未变更。它贯彻国家的政治意图,以为现实政治服务为重心,与一些协会成员时有摩擦发生。[①]1983 年召开的第九次民德作家大会,中心议题是"在世界范围内不断加剧的阶级冲突条件下,文学对进一步建设民德发达的社会主义社会的贡献",这从一定的角度看表明的是民德政治的稳定。

不过,1985 年 3 月,前苏联最高领导人戈尔巴乔夫上台后主张"新思维",这不仅给整个前苏联,也给整个东欧的社会主义国家政治格局带来了巨大的动荡和变化。戈尔巴乔夫在前苏联推行的改革政策,虽然被民德官方淡化为"苏联的内部事务"而受到政治方面的冷遇,但是被激荡起来的民德社会已是人心浮动,民德文坛也出现了前所未有的波动,要求赞同戈氏的改革思路、要求将戈氏的改革政策引入民德文化生活的呼声在作家中此起彼伏。1987 年底,在第十次民德作家大会上,在君特·德·布隆和克里斯多夫·海因两人带领下,有不

① 从1976年到1989年期间,就有三十多名作家被开除或自行退出了协会。

少人对文学的审查规定提出了质问和要求废除。作家们的批评发言表明民德社会上要求体制改革的呼声日益高涨，民德作协对作家们提出的批评没有做出反应，表明民德政治当局的思想僵化和跟不上形势。

在民德作为一个政治国家还存在着的最后几年里，特别是在最后的三年里，民德党和政府在外部冲击和内部矛盾的作用下一步步陷入不可解救的被动与危机之中，整个民德政治局势急剧动荡，社会形势激变陡转。在这极不稳定的社会政治大环境下，民德文化机构对文学艺术所做出的在政治和意识形态方面的限制受到了很大的挑战和冲击，实际上这些规定已经失去了曾有的权威和效力。历史显得已经转换了它的基本选择，文学话语也在发生相应的转换。1985 年，君特·德·布隆的《新壮观》(Neue Herrlichkeit, 1985)、福尔克尔·布劳恩的《辛策与孔策小说》(Hinze-Konze-Roman, 1985) 和克里斯多夫·海因的《霍恩的终结》(Horns Ende, 1985)先后发表，反映 50 年代斯大林路线在民德造成的后果，被人们评价为是民德文学中三部最重要的体现"新思维"的作品。1987 年，西方荒诞派戏剧代表作家塞缪尔·贝克特的《等待戈多》(Warten auf Godot)在民德第一次上演，君特·格拉斯的《铁皮鼓》也开始在民德出版，民德人对尼采著作和思想的热情也在不加掩饰地展示出来。克丽斯塔·沃尔夫、海纳·米勒、福尔克尔·布劳恩其间也先后获得了民德的最高文学奖——国家奖。不过，在民德国家已经摇摇欲坠，民德政治体制行将解体的时候，获得民德国家奖在一些作家眼里已不再是一种殊荣。①

一个时期结束了，一个时期开始了。最初由一些知识分子发起的要求体制改革的运动，到了民德就要坍塌的时候已不再为知识分子的思维所左右。1989 年 11 月 4 日和 29 日，克丽斯塔·沃尔夫、克里斯多夫·海因、斯蒂芬·海姆、海纳·米勒等文化名人，在大规模的群众集会上向人群振臂高呼，发表了情感激动的演讲，"为了我们的国家"(Für unser Land)热切呼吁，表达了民德知识分子内心怀有的争取在政治上革故鼎新的愿望。但是，民德此时已经没有任何形式的权威话语。群情浮动、人心思变的民德人绝大多数不愿相信和寄希望于一个经过政治体制和社

① 1989年夏天，君特·德·布隆就公开宣布拒绝接受此奖。

会结构改革的社会主义社会。1990年3月18日,民德人以民主投票的方式,决定放弃德意志民主共和国。

第十节 小说的动向

在民德国家及民德文学最后存在的这个阶段里，民德的文坛格局和文学发展主要是由“中间一代”的作家在主导。这个当初走上文学之路时曾受苏联文学影响、遵循社会主义现实主义创作原则、作品形式和风格上有这样那样借鉴苏联文学痕迹的作家群,而今早已发展成熟,对思想艺术的探索势头持续不减,追求现代而不离开现实主义精神,力求创新但不抛弃(反对)传统,在逐渐嬗变的社会氛围和文化环境中显得比较冷静,创作意识和文体意识都在凸显。

一 开掘神话传说题材

克丽斯塔·沃尔夫在这个时期创作和发表的《茫然无处》(Kein Ort. Nirgends,1979),虽是一个中篇小说,但在作家迄今发表的所有作品中其叙述密度和思想密度却为最大,是这个时期民德“中间一代”作家重新发掘和认识德国19世纪浪漫文学的思潮中最引人注目的作品。

历史上那位对自己的文学理想和独立性果敢认知,执著坚持,并且坚决捍卫的浪漫文学女作家卡罗琳娜·封·贡特尔洛德,对克丽斯塔·沃尔夫很早就有一种特别的吸引力。[①]《茫然无处》虚构了贡特尔洛德和克莱斯特这两位历史上著名的浪漫文学作家，在他们各自自杀身亡的几年前在莱茵河畔的一个庄园里相会。小说通过他们的信件、对话、引用语、内心独白以及与其他观念不同者的交谈和讨论,不断在提出精神与权力、思想与行为、历史与人生、个体与社会、工具主义的理性与诗的情感之间的关系等问题,采用的不是现实主义方法,深刻体现了对人生存在的悲悯思绪和对精神信念的追求。与历史人物的精神沟通,与对现实

---

① 1975年,沃尔夫说,在安娜·西格斯以及与西格斯同时代的其他作家的文章、随笔、日记和书信里,她都会读到贡特尔洛德的名字,因此对这位浪漫文学女作家格外崇敬,还特地去过莱茵河畔的温克尔小镇,在那里寻找和拜谒了贡特尔洛德的墓地。

生活的体验往往是深有关联。小说中人物说出的许多机巧自然的话语，会让人感到是在希望与当前的现实社会发生某种联系。特别是通过对贡特尔洛德形象的精心塑造，沃尔夫表达了文学理想在现实面前格格不入的生活感叹，以及"如果停止了希望，那么，我们所担忧的事情就一定会发生"的忧患。[①]

看到生活中的断裂、矛盾、失衡、紧张和焦虑，民德小说家在70年代末和80年代的创作中表现出来另外一个倾向，那就是在回溯历史、瞩望现实中转向童话、传说、神话、梦幻和荒诞，特别是古希腊的神话传说和《圣经》中的故事被反复发掘、采撷、改造、化解和叙述，他们写出了一部又一部作品，兴起一个经典文化挖掘热。如民德惟一的少数民族索尔本族作家尤里·布莱昌(Jurij Brezan，1916—)的《克拉巴特》(Krabat oder die Verwandlung der Welt，1976)、弗兰茨·费曼的《朝霞的情人》(Der Geliebte der Morgenröte，1978)和《狄奥尼索斯的耳朵》(Das Ohr des Dionysios，1985)、伊姆特劳德·莫尔格纳(Irmtraud Morgner，1933—1990)的《特罗巴多拉·贝阿特莉茨的生活与冒险》(Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura，1974)和《阿曼达》(Amanda.Ein Hexenroman，1983)、克丽斯塔·沃尔夫的《卡珊德拉》(Kassandra，1983)以及相关的四篇法兰克福讲演集《卡珊德拉：一部中篇的前提》(Kassandra：Voraussetzungen einer Erzählung，1983)、斯蒂芬·海姆的《阿斯弗尔》(Ahasver，1981)，以及搞数学研究出身的黑尔佳·柯尼希斯多夫的《失敬的交往》(Respektloser Umgang，1986)等作品，都表明神话、传说、童话和民间故事在这个时期民德文学中占有的重要位置。

神话和传说天马行空的性质，在人们心中总是易于获得审美价值，

---

① 这部中篇的创作发生在民德剥夺了沃尔夫·比尔曼的国籍之后。文学界评论说，小说传达了克丽斯塔·沃尔夫在发生了这个事件之后感到的压抑、忧郁、迷惘、恐惧和不安；"茫然"是作为一个作家在社会存在感上的渺小和虚无的感受，"无处"是在政治追求上找不到方向的迷失感觉。人们还评论说，这种精神上和思想上的迷惘和危机感，可以说是当时不少民德作家文学创作的一个基本感觉。后来，沃尔夫也表示说，她的这部中篇对于她自己而言在一定意义上是个"某种形式的自我拯救"，因为她在写这部中篇的时候正面临和处于一种"站在脚下的大地被抽空"、"背抵着墙壁无路可走"的茫然感觉。

神话和传说更是一个独特的灌注人生智慧、社会观察、精神体恤、历史反思和生存思辨的存在形态。这个时期民德文学对一直在为文学提供选材和叙事艺术经验的历史文化传说或典籍资源的重新打捞和想像，自然也连接着今天的思想和观念，尤其不乏现实主义和浪漫主义结合的人文关怀。作家们重新发现和开掘神话传说题材,除了拓展和扩大自己的艺术审美空间外，最主要的是在其中看到了传达和表现当今历史和人类社会的内在矛盾、危机以及价值需求的可能性与创造性,看到了可以与现实社会相联结的独特精神、现实意义和文化价值。用费曼的话来说,神话是多维的,是人类经验的总结,神话"有着不可毁灭的力量",使得人们将"个人的经验……用人类历史经验的模式来进行衡量"成为可能。

克丽斯塔·沃尔夫的《卡珊德拉》,不仅在民主德国,而且在联邦德国、意大利、法国和美国都产生了很大影响,是这个时期民德文学从历史哲学的角度解析和演绎神话传说,注入当代内容,引导读者思考西方文明史上的矛盾,联想人类现实生存和活动空间的一个优秀典范。关于卡珊德拉的传说,很早就见于荷马史诗和埃斯库罗斯戏剧。卡珊德拉是特洛伊国王的女儿,阿波罗给予她能预卜未来的先知先觉的能力,同时又惩罚她的倔强,诅咒她将无人相信她的预知预言。被围困十年之久的特洛伊城陷落后,卡珊德拉成了希腊统帅阿伽门农的战利品。凯旋的阿伽门农却只活了几个小时就被对他进行报复的妻子谋杀。卡珊德拉也要被处死,期待着载有她的双胞胎幼子和女仆的车辆到来。回忆、联想和思索不停地在她心里涌现，共同构成了一个经历漫长的精神解放过程的卡珊德拉的故事。

小说的叙事从卡珊德拉被缚狮门等待行刑开始，在展开过程中经常变换笔墨和视点,卡珊德拉的内心独白半遮半掩,忽明忽暗,体现了作家主张的"主观真实性"的美学思想。卡珊德拉的故事在沃尔夫的笔下有种悲而不哀的色彩。在这个传说人物的身上,作家看到的是几千年来妇女一直被作为一种对象的命运，看到的是几千年来妇女一直在争取自主和解放的内心要求，作家从中选取的是揭露几千年来人类社会不断在制造和重复统治与暴力、战争与毁灭、权力与男性的模式和结构,从一个不无女权主义意味的立场和角度,翻捡出对几千年来的男权

社会英雄主义和理性旗号进行追问和解构的新意。卡珊德拉是个向人们发出战争警告的女祭师,作家给她设置的"战争是什么时候开始的是可以知道的。但是,战争前又是在什么时候开始的呢?如果这方面有规律存在,那么就必须将其告之众人"等话语,以及给小说设计的其他一些拉近史前时代与现实历史生活距离的情节,也使正处在超级大国扩军备战、两伊战争爆发、和平运动无能为力、核战争威胁阴云与日俱增的时代的读者,备感《卡珊德拉》具有深厚的题旨和现实意义。

二 女性文学

宽泛意义上的女性文学作品的涌现,也是这个时期民德文学中的一个重要现象。女性命运与女性问题,在民德时代变化与思想宽松的历史背景下引起一批主体意识浓烈的民德女作家的关注。她们以自己特有的艺术眼光与艺术智慧表达对女性解放的历史与现实的审视、关切和思虑,以批评者的姿态呼唤女性对自身命运的思索,如克丽斯塔·沃尔夫的《卡珊德拉》、伊姆特劳德·莫尔格纳的《特罗巴多拉·贝阿特莉茨的生活与冒险》和《阿曼达》、黑尔佳·柯尼希斯多夫的《失敬的交往》等,是民德这个时期女性文学作品的代表作,这些作品从对男权社会的批判角度提出了妇女解放、争取平等、要求自立和自由等问题。

伊姆特劳德·莫尔格纳的《特罗巴多拉·贝阿特莉茨的生活与冒险》,被文学界认为是民德女性文学中构思最为奇巧、幻想最为神奇、意趣最为盎然的一部。作家十分注重汲取民间传说、神话故事的丰富营养,在小说中自由穿越历史屏障,把神话、童话、传说、故事、诗歌、曲谣、梦幻、报刊文章、科研报告、人物采访、书本章节、国际时事(越南战争)等融为一体,打破时空观念,藐视真实性规则,提供一个在一种独特的角度和语言中形成的虚构世界,编织情节的能力令人称道。12世纪的宫廷抒情诗女诗人贝阿特莉茨沉睡了八百年后醒来,在一个名叫劳拉的民德劳动妇女的陪伴下到各地走访,看看现在的社会是否已经变成妇女平等的社会,或者仍旧还是一个"老鸨的社会"。通过贝阿特莉茨的几百年前的陌生视角,读者对已经习以为常的当今世界和现实,获得了陌生的眼光与审视的距离。

时隔十年后莫尔格纳方才推出的《阿曼达》,从内容上看可以说是

一部“包罗万象、令人眼花缭乱的万花筒”式的小说，[①]采用了读者在《特罗巴多拉·贝阿特莉茨的生活与冒险》中可以看到的，被作家理解为是女性文学先锋派美学的写作手法。这部充满联想和想像的女巫小说告诉读者，妇女只是半个人，阿曼达和劳拉本是被大鬼科尔布克用剑劈开的劳拉·萨尔曼身子的各一半。自由和自主的阿曼达，代表着较为理想的一半，在神话世界中领导女巫们起义造反，是妇女争取独立自主和自由解放的象征。劳拉则性格柔弱、勤劳、温顺，不论是在职业生活还是在家庭生活中都被男人主宰利用，象征着妇女被男权社会压迫束缚的另一半。只有这两半身子结合起来，妇女问题在男权社会中才能得到解决。小说从神话和生活的角度反思女性命运，体认女性境遇，宣布说，“哲学家们迄今都只是从男性的角度解释世界。但关键在于也要从女性的角度解释世界，以便将它改变得具有人性”，一语道出了作者的创作动力，也表明了女性意识对作家的精神压力。

黑尔佳·柯尼希斯多夫的《失敬的交往》，是民德女性文学中的另外一种女性意识深化的文本。书中，可能的与不可能的、现实的与荒诞的都集中并融合一起，是这个时期民德女性文学的一种常见的艺术方式。女性叙述者选择传说中的将火种偷给了人类的普罗米修斯作为谈论对象，从对男权社会的批判角度发问道：“他的礼物既可以带来造福，也可以带来毁灭。人类迄今将两者都用上了。难道这次会有什么不同？会有什么两样？”在与已经不在人世的人进行的梦幻交谈中，女性叙述者在一个虚构的叙述层面里，温婉含蓄地完成了对男权社会价值观的解析和颠覆，以及对现代文明的批判，从一个更大的范围表示了对人类处境的关怀。

三　环境文学

对理性崇尚、科学技术进步无所不能的观念的厌倦和批判，即对后工业社会文明的厌倦和批判，自君特·库纳特60年代在《论坛》上发表争鸣文章以来，在80年代已经发展成为民德文学的一大母题。科学与技术进步在提高人类生产力的同时也增强了毁灭人类自身的能力，人对大自然的无节制的索取和掠夺必然会导致大自然的报复，自动化、机

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第371页。

械化导致人的异化，后工业社会造成的环境污染与生态破坏，到了不能再视而不见的程度，这些都在文学作品中表现出来。

将地球绿色家园的失落和拯救置于思维中心，认识到重建生态环境是人类生存的中心问题的环境文学(Umweltliteratur)，在民德文学中发展势头很快。汉斯·齐布尔卡(Hanns Cibulka，1920—)的日记体生态环境问题小说《斯万托夫》(Swantow.Die Aufzeichnungen des Andreas Flemming，1981)，克丽斯塔·沃尔夫的记录切尔诺贝利核电站泄漏事件给人类带来震惊的《核事故》(Störfall.Nachrichten eines Tages，1987)，以及描述担心核污染的《夏日拾零》(Sommerstück，1989)，都属于环境文学之列。如果说在70年代还只是在艾尔文·施特里马特和尤里·布莱昌等人的作品里，有对以往的人与自然的和谐关系的深情眷念，以及对如今这种关系已经变得面目全非的扼腕叹息，那么，从80年代初起，就有一大批叙事作品不断在对人类生存环境和地球生态遭到严重破坏表示深深的焦虑和担忧。有的作品否定了民德以前自以为是的政治决策，一直到民德结束存在时都未能在民德出版社出版，如女作家莫尼卡·马龙(Monika Maron，1941—)的长篇处女作《飞灰》(Flugasche，1981)，就只能是在联邦德国得到出版。小说叙述一个追求自主思维和自主情感的女性的生活经历与内心恐惧，运用批判现实主义的手法，从女记者约瑟夫·纳德勒的敏锐的调查视角，围绕已经落后和老化的、正对生态环境产生严重威胁的一座核电站的问题，在几个不同的层面上对“欧洲最肮脏的城市”——民德工业重镇比特费尔德进行了描述，揭示了骇人听闻的环境污染问题：空气和饮用水污染、土壤毒化、植物枯死，反映了一系列社会现实问题：工人们生产环境恶劣，重要部门和关键性领导岗位都由男性主导等。

四　生活的现实主义

超级大国之间的核军备竞赛，战争对于世界和平的严重威胁，世界上的热点和危机不断，致使斯特凡·赫姆林在1981年发起召开了以维护世界和平为主题的第一次东、西德作家会议。来自德国东、西部的作家们在会上达成共识：世界和平正在遭受的威胁，不是由哪一个政治体制单独造成的，而是由东西方营垒共同造成的，而东西方两大政治、军

事集团与体系，用克丽斯塔·沃尔夫的话来说又都是同一个“病入膏肓的文明”的产物。沃尔夫的观点，颇有代表性地表达出民德作家在历史哲学意识范式上的嬗变。历史失去了意义，生活失去了信仰，文学中表现革命历史传统、社会政治生活和工农业生产建设的“伟大叙事”作品在悄然隐退，启蒙的或政治的现实主义被一种生活的现实主义所取代，作家们在作品中还在表现理想追求的很少了，更多的是描写“小人物”的个人生活，关注民德人的日常生活。

克劳斯·施莱辛格的《老电影》(Alte Filme，1975)、《柏林之梦》(Berliner Traum，1977)和《冬日生活》(Leben im Winter，1980)，埃里希·勒斯特(Eirich Loerst，1926—)的《走自己的路》(Es gehet seinen Gang oder die Mühen in unserer Ebene，1978)，乌尔利希·普伦茨多夫的《关于无尽的幸福的传说》(Die Legende vom Glück ohne Ende，1979)，托马斯·布拉施(Thomas Brasch，1945—)的《儿子先于父亲死去》(Vor Väter sterben die Söhne，1977)，尤雷克·贝克尔的《无眠的日子》(Schlaflose Tage，1978)，福尔克尔·布劳恩的《未完成的故事》(Unvollendete Geschichte，1975)和《辛策与孔策小说》，克里斯多夫·海因的《陌生的朋友》(Der fremde Freund，1982)，[①]克丽斯塔·沃尔夫的《核事故》、《夏日拾零》等，摒弃种种有关民德社会生活已有的和先入的理念，舍弃史诗性的宏伟叙事结构，尊重个体生存的真切处境，比以前更加注重真切地“还原”民德人平常、琐碎、具体的“现实”，对普通人生活中的烦恼、困顿、人际纠葛、精神渴求等作了真实、鲜活的描写，如：沃尔夫的《核事故》和《夏日拾零》，细腻地描写烤面包、除草、摘花等生活细节，用“温馨的日常生活”的诗意来对照人类社会面临的威胁和灾难。海因的中篇小说《陌生的朋友》，用简洁的语言和白描的手法，对现代人的生命体验和精神危机作了描绘。小说中的女叙述者有喜欢对废墟和荒芜原野拍照的业余爱好。她对生活的自信与自我满足感，表明只是一层没有真实内质的“外壳”。

① 小说1983年在联邦德国出版时改名为《龙血》(Drachenblut)。

第十一节 诗歌的动向

由于发生了剥夺沃尔夫·比尔曼民德国籍事件,不少卓有成就的诗人离开民德出走,而老一辈诗人其间也大都谢世或因年迈搁笔,在民德存在的最后阶段里诗歌创作总体来看不再风光,不再在文学创作中处于领潮位置,但诗歌创作仍与时代动向和现实状况息息相关。世界和平受到的严重威胁给人们精神上蒙上的巨大阴霾,民德社会政治体制弊端的日渐凸现动摇了人们的信仰,人口爆炸、资源匮乏、环境污染等严峻的现实引起人们的焦虑和担忧,诗人们产生了前所未有的思想危机,这些因素的综合作用,导致这个时期的民德诗歌的主题产生了变化。

一 环境诗

歌唱美好的自然风情的景物诗,被呼唤环保意识和爱护自然生态的环境诗(Umweltgedichte)所取代,成为这个时期民德诗歌的一个鲜明特点。生态环境诗是70年代初在民德发轫,70年代中后期是其发展的突进期。诗作有的庄重冷峻,有的戏谑讽刺,将环境污染和生态失衡作为社会问题尖锐地提到公众面前。

沃尔夫·基尔斯腾(Wolf Kirsten,1934—)的《铅树》(Der bleibaum,1977)等诗篇,透过工业社会对自然的掠夺开发,揭示“在历史的磨盘”和“进步的绞肉机”中大自然遭到的摧毁,严厉警告若不立即采取措施和行动起来保护生态环境,到最后连人类自己的家园也将变为荒漠。如果说过去讴歌大自然的清新美丽,是因为诗人心中有精神和理想之光的照耀,那么如今对大自然遭到的破坏的啜泣和哀叹,也可解释为包含着逾越纯生态环境主题的批判性辩证思考,包含着对历史和现实政治的怀疑与否定。如在民德作为一个政治国家结束存在的前一年,属于民德年青一代诗人之一的杜尔斯·德吕拜因(Durs Grübein,1962—),在诗集《灰色区域的清晨》(Grauzone morgens,1988)里,用一派灰色基调描绘所观察和感受的民德社会与生活:被严重污染了的灰色的易北河、灰色的人群、灰暗死寂的城市、模模糊糊的后脑轮廓,出现在灰蒙蒙的清

晨的雾气中，[1]有人评论说，诗人发出了对环境危机的呐喊，对抢救环境的呼号，而且还表明了民德的消失不能给人留下美好的回忆，不值得人们去产生"怀旧"情怀。

二 主题变换

启蒙、浪漫时代的结束，是注重个人内心情绪和生命体验、面对自我和反思以往的开始。"我将自己带回/我还相信真理的那些年代/看见一只巨大翅膀的阴影"，在60年代以赞美现实、讴歌历史闻名诗坛的海因茨·切霍夫斯基(Heinz Czechowski，1935—)，在一首诗中这样写道，原来诗作中的乐观精神已经黯然消亡。切霍夫斯基80年代的诗集《至于我》(Was mich betrifft，1981)、《譬如我》(Ich，beispielsweise，1982)、《我与后果》(Ich und die Folgen，1987)等，其书名就很有宣告性，是在宣告对以前政治化的创作主体进行思索。诗人披露思索的结果，"我对一切都已不再相信/我的全部书信/最终只写给/自己"，[2]清晰地将内心的消沉与哀伤道出。

精神家园的失落，激情与理想的淡化或消逝，社会思潮发生的波澜，历史语境发生的变化，社会文化的迅速分解，反映在诗歌创作中是诗歌变换了主题，变换了风格，变换了意象，变换了观念，变换了立场，变换了思想。怀疑、失望、悲观、不再相信文学具有抵御现实和抗衡现实的力量，成为诗的基本格调。民德早期诗歌中代表启蒙、光明、进步、崇高的阿波罗、普罗米修斯等神话人物，现在被象征着人生无意义、一切努力皆徒劳的西绪福斯、伊卡洛斯的意象所取代。曾经激情豪迈地讴歌生活与理想的福尔克尔·布劳恩，也在这个时期的诗集《正步训练》(Training des aufrechten Ganges，1978)和《缓慢的吱吱作响的清晨》(Langsamer knirschender Morgen，1987)里流露出失去希望的惆怅，反映了社会生活中人们普遍的精神苦闷。

三 只为自己写

游离社会、置身于主流文化之外的亚文化团体的诗人发表的诗引

① 参见《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第379页。

② 引自《20世纪德国文学史》，高中甫、宁瑛著，青岛出版社，1999年，第377页。

人注目。他们自认为自己的诗作是对社会文化的一种“颠覆”。他们写诗拒绝任何方面的社会政治意识和宣教，拒绝任何方面的与意识形态有关的思想，拒绝发挥任何方面的社会政治功能和作用，用他们中的代表性人物之一的乌韦·科尔伯的话来说，是不能让“一个信仰替代另一个信仰”。他们是只为自己写作的诗人，因而注重语言实验和本体思考。注重用个人化的经验与语言方式来消解“意义”，表达“自我”，保持“独立”，这是他们作品的一个共同特征。他们中的另一位代表性诗人贝尔特·帕彭弗斯·高雷克(Bert Papenfuβ Gorek，1956—)说，他做诗是在从事“恶意创作”(arkdichtung)，说诗对于他是在邀请他、激励他、刺激他“与之同舞”的语言动作。

他们在联邦德国和民德产生了一定影响的诗集有乌韦·科尔伯的《博恩霍尔姆》(Bornholm II，1986)、《祖国渠》(Vaterlandkanal.Ein Fahrtenbuch，1990)，贝尔特·帕彭弗斯·高雷克的《坚硬的柔软的心》(Harte zarte Herzen，1979)、《悲伤》(Harm，1985)、《十三个舞》(Dreizehntanz，1988)、《在愤怒中前进》(Vorwärts im zorn & sw，1900)，萨沙·安德森的《我只在某种程度上感觉不错》(ich fühle mich in grenzen wohl，1985)、《各个现在》(Jedes Jetzt，1989—1991)等，按照诗人自己的心理、逻辑、感性、想像和符号安排世界、解构规范、破坏“自然”、摧毁原有文学代码、“解放”语言、“激活”字母、创造“话语”，因此有人评论说是在用语言材料挑衅和对抗僵化的思维模式与等级秩序，也有人批评说是在搞纯粹的语言文字游戏和语言“自恋”。[①]

很有代表性的乌韦·科尔伯的第一部诗集《出生于》(Hineingeboren，1980)，是一部语言极其准确，但同时又可作多重意义解释的作品。诗集标题诗的标题“出生于”，既可理解为是个中性的无主观情绪表露的“出生于某个地方”，也可以根据德文的构词法理解为是一个被动的出生，也就是说是一个表达不情愿、不自愿的主观情感的“被出生于某个地方”。这个“出生于”一词很快就成为人们用来形容和描绘民德当时最年

① 从艺术的先锋意识探索创新的角度上看，亚文化团体诗人的语言实验结果只能说是在当时的民德范围内显得新异、独特、陌生和前卫，若放在一个更大的视野内，则在许多方面让人不禁联想到“具体诗”、“达达主义”和“超现实主义”。在表述出来的理论想法上，亚文化团体诗人的观念也与法国的后结构主义相接近。

青一代艺术家、作家、诗人的一句常用口头语:他们是在民德出生和长大,只认识这个国家,对它既有不管怎样总归是自己出生地的认同感,也有不可自主选择的无奈感。①

第十二节　戏剧的动向

剥夺沃尔夫·比尔曼民德国籍的事件,也导致了民德不少的著名导演和演员出走国外或联邦德国,对民德戏剧在民德还存在的最后阶段里的发展也造成了一定的影响。这个时期的民德戏剧,在电视音像等大众文化传媒的竞争下,观众持续流失,使得剧院经理不得不强调稳妥与可靠,通常是不敢玩弄实验、先锋和前卫。布莱希特戏剧思想的影响已经是历史,描写工农业战线的宏大题材的戏剧早已不再是上演单上最主要的部分,近距离反映民德人生活的剧作走上舞台。现实主义仍是主流,虽然有的剧作家和导演们也将形式的、审美的追求置于首位,但在语言、布景、舞台设计上有一定的后结构或后现代倾向。

一　现实生活剧

宽松的政治文化环境,新的创作视野与借鉴,在戏剧承担了政治的、历史的重任后对生活“真”的发现,使得民德戏剧传统的启蒙或政治的现实主义,现在被生活或生存的现实主义所取代。阿尔贝特·温特(Albert Wendt)的《地下室陷阱》(Die Kellerfalle,1981),鲍尔·格拉策克(Paul Gratzik)的《手工操作》(Handbetrieb,1976)、《利莎》(Lisa,1977)和《室内斧头》(Axt im Haus,1983),赫尔姆特·贝茨(Helmut Bez)的《尤塔》(Jutta oder Die Kinder von Damuz,1980),乌维·泽格(Uwe Saeger)的《事件》(Das Vorkommnis,1978)、《尝试飞》(Flugversuch,1983)和《责任之外》(Außerhalb von Schuld,1984),尤尔根·格罗斯(Jürgen Groß)的《比赛》(Match,1978)、《生日客人》(Geburtstagsgäste,1980)和《纪念碑》(Denkmal,1983),海因茨·德雷夫尼沃克(Heinz Drewniok)的《来自图林根森林的场景》(Szenen aus dem Thüringer Wald,1981)、《青少年》(Die

① 民德结束存在后,民德原来的亚文化团体也纷纷“解体”,不再形成“圈子”,仅仅是“个人”有时以这样或那样的情况引人注目。

Jungs,1981)、《假如高尔基前来》(Wenn Georgie kommt,1983)、《团队作业》(Taemwork,1985)和《猎手》(Die Jäger,1987),哈拉尔德·格拉赫(Harald Gerlach)的《工作班》(Die Schicht,1983),福尔克尔·布劳恩的《过渡社会》(Die übergangsgesellschaft,1982),赖纳·科恩德尔(Rainer Kerndl)的《格奥尔格山》(Der Georgsberg,1984),赖因哈特·库纳特(Reinhard Kuhnert)的《耶克尔的梦》(Jäckels Traum,1981),卡特林·朗格(Katrin Lange)的《海损》(Havarie,1985)、格奥尔克·塞德尔(Georg Seidel)的《约亨·萨诺塔》(Jochen Schanotta,1985)等一大批剧作,将艺术的光束对准平实的题材,从生活的各个角度反映民德人的日常工作和生活,展现生存状态,表现情感世界,关注生活中和工作中面临的困难、矛盾、困惑或无奈,烛照人的心底和精神,写人与社会的相互关系,写人的思想、意识、情绪、性格、气质、良知、善良和希望,描写生活本色,暴露生活的不尽如人意,既有一定的深度与广度,也不乏对现实的价值思考、理性反思和批评的主体立场。

这些现实生活剧中,福尔克尔·布劳恩的《过渡社会》尤其受到了社会的广泛关注。这是一部"喜剧",写于1982年,1987年先是在联邦德国首演,而后才于1988年开始在民德剧院上演。剧作在人物、剧情和结构上借鉴契诃夫的《三姊妹》,通过五个代表着不同立场、信仰和价值观的人物的诉说和交谈,揭示当代民德人的心灵变化和对现实的感受以及对生活意义的寻找。剧中使用的"只有偶然能救我们"、"德语的大小写关系到国家的存留"等语意双关的话语,充满了对此时民德社会的心理、情绪和历史大变动前夜的危机状况的暗示。"过渡社会"的"过渡"含义,在布劳恩这里是告别僵化和教条,渴望新的现实出现。戏剧虽是以那幢喻指民德"材质已朽"的老屋在大火中坍塌结尾,不过,是否意味着人们就由此有了新的希望,却仍然是个未知数。

二 历史剧

以神话传说和德国近当代史上的重要事件为题材、以新的路子反映现实问题的历史剧,是民德戏剧在这个最后阶段里的另一个亮点。这之中,描写世界革命和德国革命与人物的戏剧有海纳·米勒的《毛瑟尔》(Mauser,1975)和《使命》(Der Auftrag.Erinnerung an eine Revolution,

1980)，柯劳斯·哈默尔(Claus Hammel)的《洪堡与博利瓦》(Humbold und Bolivar oder Der neue Continent,1979)，罗尔夫·施奈德的《美因茨共和国》(Die Mainzer Republik,1980)，福尔克尔·布劳恩的《迪米特里》(Dmitri,1982)，赫尔姆特·巴埃尔的《勒奥与罗莎》(Leo und Rosa,1982)，约阿希姆·克瑙特(Joachim Knauth)的《美因茨自由》(Die Mainzer Freiheit,1988)，彼特·布拉施(Peter Brasch)的《桑特列》(Santerre,1988)；表现德国历史和重大事件的戏剧有福尔克尔·布劳恩的《简单词德语》(Simplex Deutsch.Ein Schauspielkasten für Theater und Schule,1980)，曼弗莱德·卡格(Manfred Karge)的《外套及裤子》(Jacke wie Hose,1983)，彼特·格罗塞(Peter Grosse)的《让其生》(Leben lassen,1983)，海纳·米勒的《屠杀》(Die Schlacht.Szenen aus Deutschland,1975)、《巩特林的生平、普鲁士的腓特烈、莱辛的睡眠梦幻叫喊》(Leben Gundlings Friedrich von Preuβen Lessings Schlaf Traum Schrei,1976)和《沃洛克拉姆斯克公路》(Wolokamsker Chaussee I–V,1988)，柯劳斯·哈默尔的《普鲁士人来了》(Die Preuβen kommen,1981)，亚历山大·朗(Alexander Lang)的《弗里德里希大帝的悲哀故事》(Die traurige Geschichte von Friedrich dem Groβen,1982)；以神话、传说、传奇故事为题材的戏剧有海纳·米勒的《哈姆雷特机器》(Die Hamletmaschine,1977)和《荒芜的岸、美狄亚素材、阿耳戈英雄船的风景》(Verkommenes Ufer Mediamateial Landschaft mit Argonauten,1983)，福尔克尔·布劳恩的《西格弗里德、女性备忘录、德国的狂怒》(Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor,1984)，斯特凡·舒茨(Stefan Schütz)的《米夏埃尔·科尔哈斯》(Michael Kohlhaas,1978)等。这些宽泛意义上的历史剧，在处理艺术真实与历史真实的关系上下了工夫，进行了给人以新鲜审美感受的想像和发挥，用新的观念审视历史，选用素材，用时代的精神开掘主题，将艺术、历史和当前很好地结合起来。

海纳·米勒的戏剧在民德和联邦德国上演的场次都不算最多，但在两边都产生了不小的社会影响。那两部对观众心灵产生了极大震撼的《屠杀》和《巩特林的生平、普鲁士的腓特烈、莱辛的睡眠梦幻叫喊》，写了卑鄙、暴力、杀戮、恐怖、血腥和死亡，讲述德国历史，展示特定环境下人性的丧失和变异，面对超级大国核军备竞赛以及联邦德国国会决定

扩军的社会现实,告诫人们不要忘记血的历史教训。还有那两部对观众视觉产生了强大冲击力的《哈姆雷特机器》和《荒芜的岸、美狄亚素材、阿耳戈英雄船的风景》,以现代审美的视角和叙事方式重构文学经典故事和神话传说,描写知识分子在血腥屠杀面前的无能为力,以及人类在其发展过程中男女之间关系的异化和扭曲,反思西方文明史。

三 海因的剧作

从 80 年代初起,克里斯多夫·海因的戏剧开始成为人们的关注对象。这位作家是学哲学的,70 年代在东柏林人民剧院担任过编导和编剧,1979 年起成为自由作家,剧作在 70 年代中期就在民德剧院上演,但未能引起人们的特别注意。他的叙事作品《陌生的朋友》获得成功使他得以成名,1982 年他获得民德艺术学院亨利希·曼文学奖,1983 年又获得联邦德国批评家奖。成名之后,海因的剧作也开始受到注重,具有影响的剧作有《克伦威尔》(Cromwell und andere Stücke,1979)、《拉萨尔向赫尔伯特先生打听蓉亚》(Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon,1980)和《阿 Q 正传》(Die wahre Geschichte des Ah Q,1983)等。这些戏剧反映的是知识分子与政治革命实践的关系问题。剧中有意安排的历史错位和有意编排的一些民德人十分熟悉的引用语,引导着观众自觉地对当前的社会进行联想和思考。

《克伦威尔》一剧中的克伦威尔,既是革命的发起人,又是一个葬送革命的独裁者。在《对〈克伦威尔〉的说明》(Anmerkungen zu Cromwell)中,海因介绍该剧说,这是一部"关于革命获得了成功,但最终又因为革命领导人的自身局限而遭受挫折的戏剧",并将戏剧表现的外国历史与民德的现实连接起来,"我们对英国革命运动的兴趣……是对我们自己的兴趣。对历史的意识是以自我为中心的意识:人们了解自己的父亲,为的是认识自己"。三幕剧《拉萨尔向赫尔伯特先生打听蓉亚》写的是费迪南·拉萨尔人生中的最后几个月的故事。他创立了德国工会,为争取有会员加入所作的演讲和所写的文章遭到了报界的封锁。马克思流亡到了伦敦,拉萨尔认为他的《共产党宣言》写得很好,但对于普通大众来说比较难以理解。拉萨尔喜欢社交活动,在日内瓦疗养时为了一位新结识的女士与他人决斗负伤,后在医院身亡。他不仅没有完成自己的使

命，还背叛了工人阶级。

《阿Q正传》是根据鲁迅的同名小说改编的，在结构安排上采用现代格局，没有向前发展的故事情节，没有起承转合的戏剧冲突，观众看到的主要是人物的对白和“卡巴莱”式的演唱。剧中的阿Q是一个只是口头上说，却无实际行动的形象，因为一次小偷小摸，曾被“善人老爷”判了六十大板，被打得皮开肉绽。他和一个姓王的失业者夜晚睡在一座庙里，梦想着革命的爆发和社会出现无政府主义的动荡，将占有一切财富的“善人老爷”推翻。其间村子里果然发生了革命，但阿Q和姓王的失业者对此毫无所知，更不用说亲自参加，不过他立即为自己找到了可以心安的理由：“你说说看，有谁认识这些革命党？他们真的如同我们这些无政府主义者一样是真正的革命党人吗？有谁敢保证他们不是一些投机分子呢？”发生的所谓革命，结果是新瓶装旧酒。犹如那位善于投机钻营的村长，“善人老爷”也摇身一变，成了“革命先生”，阿Q被他以莫须有的盗窃罪名砍了头。海因以民德人的现代意识，在剧中关照和处理中国作品的题材和内容，将对民德人的社会情绪和心理诉求的暗示与指涉，披上了一层富有悲哀和喜剧色彩的中国“外衣”。

在民德作为一个政治国家行将结束其存在的前夕，海因推出了《圆桌骑士》(Die Ritter der Tafelrunde，1989)，在对民德当前政局和社会现状的暗示和指涉方面，比《阿Q正传》更为明显。这是一部三幕喜剧，内容是对亚瑟王朝圆桌骑士和圣杯传说的一个新的演绎。围坐在圆桌旁的年老而僵化的骑士们想靠诡计和暴力维持权力，但不得不承认大势已去，不得不对他们耗费终身时光在寻找，可实际上谁也不知道它究竟是什么的“圣杯”表示怀疑。不过问题是，如果放弃寻找，又将会有什么样的情况发生呢？王朝的一位夫人，悲哀地将老骑士们那种无可奈何、无计可施的心态统一表述：“如果我们的幻想能够持续到我们死的时候，对大家来说也是一个安慰。我并不要求的确有圣杯存在，但是希望在我还活着的期间，人们应当对它有所信仰。这个异常美丽的肥皂泡，如果还能保持一段时间该有多好！像这样美丽的误会在死后才较容易叫人承受。”凡此种种，足以使人认为《圆桌骑士》是通过对亚瑟王朝圆桌骑士传说的刻意“戏说”，表现民德当前社会政治体制的僵化。《圆桌骑士》1989年首演，其后不久就出版成书。

第四章

统一后的文学

第一节　文学论争潮

经过1989年的一系列令人难以设想和置信的社会事件和政治决策之后，1990年10月3日，二战后分裂形成的民主德国和联邦德国正式宣告统一。依照联邦德国《基本法》的相关条款以"加入"的方式与联邦德国实现民族统一的民主德国，其国家史和文学史被打上了句号。一个旧的十年过去，一个新的十年到来，一个旧的时期消失，一个"转折"时期开始，一个旧的体制结束，一个新的联邦德国出现，90年代的自然年代与历史年代默契暗合，改变着统一后的联邦德国社会生活和文学生活的整体格局。

对统一后新的德国社会生活和文化生活立即产生重大影响的，是统一的完成立即开始向全体德国人索求必要的"成本"，主要体现在所有的前西德人都要为德国东部"加入"联邦德国做出经济上的牺牲，所有的前东德人都必须要为适应如今的自由市场经济条件、方式和规则做出努力。在文化和文学艺术领域，如果说对于许多曾将前东德视为实现其社会理想之所在的西德作家而言是失去了理想之寄托，那么对于前东德的作家而言则是社会地位和经济状况都面临一个彻底的改变，一是因为社会批评不再是禁区，往日文学作为一种民情代言人的社会重要性也就不再存在；二是因为失去了往日的政府财政拨款，经济上完全要靠个人在市场经济条件下自谋生路，要经受体制和机制的变换带来的巨大冲击。所有的前东德出版社和杂志社，在德国西部实力雄厚的

出版社的竞争压力下也感到前途未卜，于是纷纷更改自己的出版方针。与此同时，原先在东德和西德各自并行存在的文学团体与作家协会等，现在要以原联邦德国的一方为中心合并重组，而这些又进行得很不顺利，导致各方面的矛盾重重。

统一造就的历史变更刚刚开始，就对每个德国人提出了巨大的要求，就对每个德国人的思想、感情、情绪产生了巨大的影响。在这样一个急骤变异的社会背景下，一本看上去可能并不怎么起眼的文学作品，都有可能具有极不寻常的含义。克丽斯塔·沃尔夫的《何去何从》(Was bleibt,1990)发表后，便成为统一后的德国文学界爆发一场异常激烈的文学争论的导火索，外国学者称其为"文学战争"。这部写于1979年，1989年11月又经修改的有一定自叙色彩的小说，以第一人称"我"的形式，叙述一个被原东德国家安全部严密监视的知名女作家生活中的一天，以蒙太奇的手法和大量的内心独白表现主人公的经历、不安、感觉和思考，将读者带进一个由联想、推测和个人回忆交错的内心世界，在写作技巧上是"一篇优美的艺术性的散文"，[①]表明作家"对语言的驾驭能力已达到了炉火纯青的巅峰"。[②]不过克丽斯塔·沃尔夫的发难者并不注意《何去何从》的艺术特色，而是更多的在意小说的发表时间和社会背景，认为小说是在社会政治体制转换的背景下为一个特定的群体鸣冤叫屈，指责作者本是一个前民德体制的特权享有者和为官方当工具的作家，现在却摇身一变，通过作品把自己拔高为受民德政治迫害的人。[③]

由《何去何从》引发的论争，很快就不只是围绕着克丽斯塔·沃尔夫的作品和个人进行，而是发展成为一场对于整个前民德文学与作家如何看待、评判、理解和认识的论争，后来进一步发展成为一场对于整个战后联邦德国主体文学怎样重新认识和评价的论争。1990年10月2日，《法兰克福汇报》文艺版主编兼文学评论家弗兰克·施尔马赫(Frank

① 参见《德国转折文学研究》，陈良梅著，江苏文艺出版社，2003年，第148页。

② 参见《走近克丽斯塔·沃尔夫——浅析克丽斯塔·沃尔夫的中篇小说〈何去何从〉》，陈靓著，载《当代外国文学》(季刊)，1999年第2期，152页。

③ 在一片指责声中，克丽斯塔·沃尔夫的作家地位和文学声誉也受殃及，她受到媒体上措词越来越尖锐的质问。但这些质问也遭到许多作家，如君特·格拉斯等人的极力反驳。

Schirrmacher)就在该报上发表一篇文章《告别联邦德国文学》(Abschied von der Literatur der Bundesrepublik), 提出要对二战后以来的联邦德国文学进行重新认识和评价。作为其核心观点,施尔马赫在文章中呼唤反叛统一前的联邦德国主流文学,并把当年的“四七社”推上批评席,说由“四七社”作家主导的战后几十年联邦德国文学骨子里始终是在追求“改变、教化和教育”的社会性功能与作用,实际上是像前东德作家的所作所为一样,是将文学与历史、道德、政治、觉悟、社会使命联系起来,致使德国文学未能在艺术上得以充分发展,达到审美美学上的高峰。

施尔马赫的文章立即在文学界和社会上引起了强烈的反响, 既有支持、赞同,也有批评、反驳。这些论争的余音未落,1993年,博托·施特劳斯在《明镜》周刊上发表《日渐响亮的山羊之歌》(Anschwellender Bocksgesang)一文,其中提出一个观点,说在60年代末搞“议院外反对派”活动和大学生运动的那一代人,也要为当前在德国出现的种种世风转变、价值观破灭的现象负责,而且还要为从90年代初以来出现的敌视外国人的现象负责,犹如一石激起千层浪,由此又引发出一场参与广泛的新的论争。[①]

一波未平,一波又起。两年后,君特·格拉斯的那部篇幅近八百页的长篇小说《说来话长》(Ein weites Feld,1995)发表,以德国的历史为题材写了两个德国重新统一进程中的敏感问题, 譬如负责东部企业私有化工作的“托管局”,这又引发了两德统一后德国文坛和社会上的一场新的激烈论争。一时间批评文章铺天盖地。格拉斯的小说被大多数的批评者诟病,有的从艺术方面批评说,小说松散、臃肿、拖沓等,有的从政治方面批评说, 小说反对统一, 对联邦德国的社会批评不适度和不恰当,由此造成“美化”民德等。很有社会影响的批评家,在媒体上有“德国文学教皇”之称的马塞尔·赖希-拉尼茨基将《说来话长》一撕两半的图片上了《明镜》周刊的封面,争论的尖锐性由此可见一斑。

除了上面已讲的外,在德国统一后的90年代还有由沃尔夫·比尔曼1991年在获毕希纳文学奖答谢辞中对一些前民德文化人曾暗地里为前民德国家安全部工作的指责引起的争论, 由罗尔夫·霍赫胡特的剧本

① 在论争中,一些批评者认为施特劳斯是联邦德国文学“新右派”(回归神话、宗教、浪漫派、唯美等倾向)的代表。

《西部佬在魏玛》(Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land,1992) 引起的论争,1996年由美国历史学家丹尼尔·约纳·戈尔德哈根(Daniel Jonah Goldhagen)的《希特勒的自愿行刑者》(Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust,1996)一书引起的论争,同年由彼得·汉特克在《南德意志报》(Süddeutsche Zeitung)上连载发表的报告文学《一次冬天的旅行》(Eine winterliche Reise zu den Flüssen Danau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien,1996)引起的论争,1997年由W.G.泽巴尔德(W.G. Sebald)的苏黎世文学讲座(《空中战争与文学》, Luftkrieg und Literatur, 1999) 引发的论争,1998年马丁·瓦尔泽与德国犹太人同盟会主席博比斯之间因瓦尔泽的德国出版业和平奖获奖答谢辞引发的论争,君特·格拉斯1999年底获得诺贝尔文学奖后出现的论争,这些大大小小的论争,此起彼伏,共同构成了德国统一后的德国文坛的一种景象。

从一定的角度看,一场接一场的论争是德国统一后的历史、政治、社会剧烈嬗变的必然结果和组成部分, 是德国统一后的历史语境和文化语境在发生变化的自然现象。论争不仅反映出一些作家尤其是一些前东德作家的自我审视、自我检查、自我认同、自我拷问和对于文学问题的重新定位,还反映出他们人生观、世界观、文化观和价值观的错综复杂,从某种意义上讲是德国知识分子精神危机征候的表现。论争暴露了支配论争的一些非文学性因素, 暴露了一些人对前东德作家进行政治清算的(东西方社会体制竞争)"胜利者"心态,给人一种越争越让人感到难以沟通的感觉。将德国统一带来的许多问题展示在世人面前,表明德国在政治上统一之后在实现整个社会"内部统一"的问题上还有很长的路要走。

持续不断的论争对德国统一后的文学发展自身也不乏积极的意义:一、使文学得到了前所未有的特殊宣传和推广,使得已受冷落的文学又在进入社会眼帘,又在成为一个不可忽视的重要的社会政治因素;二、使文学打破了两德统一前后自身沉闷的格局,在舆论和社会的格外注视中宣告自己正在进入一个活跃期。论争中针锋相对地提出的一些问题,诸如文学与时代、文学与社会、文学与政治、文学与认识、文学的功能与作用、文学的本质、对文学的理解等关于文学的价值观念、理想

追求和价值取向的问题，表明文学换个角度看实际上仍还是一种意识形态和社会政治资源。论争和反诘犹如铁锤击打燧石迸溅的火星,凸显出论争者们的学术视野、知识水平、争辩能力和思想魅力,因此吸引人们连续关注。争论和反诘包含着历史和现实的复杂原因,拥有自己的时代性和历史印记。论争之所以激烈,是因为论争既涉及文学的过去,也着眼于文学的现在,还试图决定文学的未来。

第二节 文学走势和倾向述要

文学与历史变换的直接联结,明显地体现在前民主德国,如今的德国东部的作家的作品中。这方面的作品有黑尔佳·柯尼希斯多夫的《别了,民德》(Adieu DDR.Protokolle eines Abschieds,1990)、克里斯多夫·海因的《第五个基本运算法》(Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden,1990)、斯特凡·赫姆的《温和的革命》(Die sanfte Revolution,1990)、托马斯·罗森勒歇尔(Thomas Rosenlöcher,1947—)的《已售的铺路石》(Die verkauften Pflastersteine,1990)、克劳斯·施莱辛格的《飞速的变换》(Fliegender Wechsel. Ein persönliche Chronik,1990)等,这些回忆录、纪实性作品或报告文学,从各自的视角记录了民德消失的时刻,记载了历史巨变的瞬间,表露了作家的感受和态度,代表了东部作家在统一后的文学反应。

历史既然决定了“转折”选择,自然就会对原民德的国家政权,特别是对原民德国家安全部进行清算。1981 年就离开了民德前往西德的埃里希·勒斯特,在阅读了统一后联邦德国政府设立的由教会人士高克领导的“高克委员会”(Gauck-Komitee)所公开的原东德国家安全部对自己建立的个人档案后,接连写下了《羔羊的愤怒》(Der Zorn des Schafs.Aus meinem Tagewerk,1990)和《我的爱克曼是情报员》(Die Stasi war mein Eckermann.Oder:mein Leben mit der Wanze,1991)等,揭露前民德国家安全机器对文艺界人士的监视和政治迫害。一些亲近的同事、朋友,甚至包括亲属,都是曾向国家安全部提供自己“情况”或者诬陷自己的“耳目”,这让作家委实不曾料到,使他尤其感到痛心疾首。只有少数人能够像克劳斯·施莱辛格那样以一种顾及当时历史实际情况的态度,幽默而

有理性地对待自己在安全部里的档案（“我原来是一部小说”）。从 1985 年起移居西德的沃尔夫冈·希尔比希（Wolfgang Hilbig，1941—），通过长篇小说《我》（Ich，1993）中虚构的故事，表现了东德作家与东德国家安全部之间的瓜葛，以及由此导致的人格分裂和“身份”危机。诉说需求大于揭示需求，导致了创作的冲动。

文学环境和文学生态都已发生变化，统一前的德国状况和统一后的社会生活成为热门题材，人们期待将德国统一这个 20 世纪最后十年里德国历史上最为重大的历史事件转化为文学，“转折文学” 在逐渐问世、增多而成为一种文学潮流。[①]原来的东部作家写“转折”题目似乎是在人们的普遍意料之中，因为毕竟是只有前东德的历史发生了真正意义上的“转折”，但实际上原来的西部作家中也有人写统一题材的作品。德国的统一带来的社会转型和环境变化涉及到每一个德国人，而由此产生的种种人生的戏剧、情感的波澜、人际的矛盾、欲望的追求、精神的困扰……自然会是这个时期整个德国文学的一个重要的内容。克里斯多夫·海因的《探戈演员》（Der Tagospieler，1989）、《拿破仑游戏》（Das Napoleon-Spiel，1993）和《维伦布罗克》（Willenbrock，2000），莫尼卡·马龙的《寂静的第六行》（Stille Zeile sechs，1991），弗里德里希·克里斯蒂安·德留斯（Friedrich Christian Delius，1943—）的《里贝克的梨》（Die Bernen von Ribbeck，1991），尤雷克·贝克尔的《无情的阿曼妲》（Amanda Herzlos，1992），福尔克尔·布劳恩的《九曲桥》（Die Zickzackbrücke，1992）、《见风使舵者》（Der Wendehals，1995）和《四个模具工人》（Die vier Werkzeugmacher，1996），布丽吉特·布尔迈斯特（Brigitte Burmeister，1940—）的《化名诺玛》（Unter dem Namen Norma，1994），君特·格拉斯的《铃蟾的叫声》（Unkenrufe，1992）和《说来话长》，克丽斯塔·沃尔夫的《走向禁忌》（Auf dem Weg nach Tabou.Texte 1990—1994，1994），埃里希·勒斯特的《尼古拉教堂》（Nikolaikirche，1995），托马斯·布吕塞西（Thomas Brussig，1965—）的《英雄如我等》（Helden wie wir，1995），延斯·施帕舒（Jens Sparschuh，1955—）的《室内喷泉》（Der Zimmerspringbrunnen. Ein satirischer Heimatroman，1995），英戈·舒尔茨（Ingo

① 据统计，德国正式统一十年以来，已有上百部反映“转折”的作品问世。

Schulz，1962—）的《平凡故事》（Simple storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz，1998），于尔根·贝克尔的《来自分离的故事》（Aus der Geschichte der Trennungen，1999），克劳斯·施莱辛格的《骗局》（Trug，2000），沃尔夫冈·希尔比希的《权宜之计》（Das Provisorium，2000）等，以主动的姿态描写尚难把握的新旧交替的真实事件，从历史或当今的角度表现德国的分裂及统一，反映人们在新的社会体制、环境、关系和条件中的希望、失望、喜悦和担忧，体现了德国的统一对于统一后的德国文学的特定内涵。因为阅历的不同，"转折"文学的作家们对"转折"主题的切入点也不同。比较共同的是他们的作品一定程度上改变了德国严肃文学过去那种高深莫测的形象。

关注当前社会生活固然重要，深挖历史同样也有价值。如果说德国统一对于前东德作家是个巨大的历史变故，是个要经历适应过程的艰难选择，那么对于前西德作家则是一个反思人生经历和德国历史的契机。一是因为德国的统一引起邻国一些人的出于历史原因的忧虑；二是因为德国本土上新纳粹和极右翼团体的活动不断活跃也使人们意识到不能忘却历史的问题。两者合一，在德国重新统一的时刻，本来就以反思文学独树一帜的德国文学显得更加注重回顾历史、思索现在、警示未来的现实意义。作为个人和集体抹不掉的记忆，汉斯-约瑟夫·奥特海尔（Hanns-Josef Ortheil，1951—）的《告别参战者》（Abschied von den Kriegsteilnehmern，1992），瓦尔特·肯波夫斯基的《回声探测器》（Das Echolot，1993），露特·克吕格（Ruth Klüger，1931—）的《消退不去》（weiter leben.Eine Jugend，1993），延斯·施帕舒的《雪人》（Der Schneemensch，1993），维克托·克伦佩雷尔（Viktor Klemperer，1881—1960）的《我要见证到最后》（Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933—1945，1995），宾雅明·维尔克米尔斯基（Binjamin Wilkomirski，1941—）的《残片》（Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939—1948，1995），马塞尔·拜尔（Marcel Beyer，1965—）的《巨蝙蝠》（Flughunde，1995），贝恩哈特·施林克（Bernhard Schlink，1944—）的《朗读者》（Der Vorleser，1995），马丁·瓦尔泽的《迸涌的流泉》（Der springende Brunnen，1998），迪特·福尔特的《在回忆中》（In der Erinnerung，1998），亚历山大·克卢格（Alexander Kluge，1932—）的《感觉的编年史》（Chronik der

Gefühle,2000)等纷纷问世,表明纳粹德国这个德国历史上的黑暗一章对于没有经历过纳粹年代的作家而言也是重要的题材，批判和反省的精神赢得社会共鸣。

回忆在很多方面都是一个连接点,一头连着昨天,一头通向未来。回忆告诉人们生活中得到的最宝贵、最不能忘却的经验,也可以用个性化的方式来表达,回忆也是一种表达对于历史、社会、现实和人生感悟的方式。狭窄意义和宽泛意义上的童年回忆,如马丁·瓦尔泽的《捍卫童年》(Die Verteidigung der Kindheit,1991),海纳·米勒的《没有硝烟的战争》(Krieg ohne Schlacht.Leben in zwei Diktaturen,1992)，君特·德·布隆的《中期盘点》(Zwischenbilanz.Eine Jugend in Berlin,1992)和《四十年》(Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht,1996)，阿诺尔德·施塔德勒(Arnold Stadler,1954—)的《我的狗,我的猪,我的生活》(Mein Hund, meine Sau, mein Leben,1994),彼得·瓦韦齐内克(Peter Wawerzinek, 1954—)的《我曾是的那个孩子》(Das Kind das ich war,1994)和《也许彼得还会来》(Vielleicht kommt Peter noch vorbei,1977),卡娣亚·朗–米勒(Katja Lange-Müller,1951—)的《过早的动物爱》(Verfrühte Tierliebe, 1995)和《最后的排字工》(Die Letzten. Aufzeichnungen aus Udo Posbichs Druckerei,2000),汉斯–乌尔里希·特赖歇尔(Hans–Ulrich Treichel,1952—) 的《乡情》(Heimatkunde oder Alles ist heiter und edel. Besichtigungen,1996)和《失踪的儿子》(Der Verlorene,1998),君特·库纳特的《成年人游戏》(Erwachsenenspiele.Erinnerungen,1997),君特·格拉斯的《我的世纪》(Mein Jahrhundert,1999)等一批自叙性或虚构性的回顾往事的作品,贴近生活,展示变化,讲述感伤故事,反映人生困惑,表现新旧转折的欣喜,思考命运中的种种无奈,精神上渗透着人文关怀,叙事上回归情节和故事性,而且都是在反思历史、清算过去和关注现实的中轴线上展开。

两德统一后，作家对前西德或前东德以及世界上其他陌生国家和地区的考察或旅游成为可能,直接编撰与虚构的旅途经历和沿途记录,也成为丰富多彩的写作的重要资源,这些游记形成 90 年代德国文学的一朵新葩。彼得·汉特克的《一次冬天的旅行》、《对一次冬天的旅行的夏季补充》(Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise,1996)和

《在一个漆黑的夜里我走出寂静的家门》(In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus,1977), 阿道尔夫·恩德勒 (Adolf Endler, 1930—)的《当心乌塔》(Warnung vor Utha,1996),伊丽拉·利布曼(Irina Liebmann,1943)的《上个夏季在德国》(Letzten Sommer in Deutschland. Eine romantische Reise,1997),盖尔哈特·洛特(Gerhard Roth,1942—)的《计划》(Der Plan,1998),卡瑟琳·施米特(Kathrin Schmidt,1958—)的《贡纳尔·伦内弗森游记》(Die Gunnar-Lennefsen-Expedition,1998),费里西塔斯·霍佩(Felicitas Hoppe,1960—)的《庇伽菲塔》(Pigaffeta,1999)等作品中的叙述人踏上旅途或走进异乡, 以与社会主流意识形态不同构或者是批判的立场,进行考察和探索,对于当前世界上的热点问题,观察和思考,作家自主的精神力量体现其中。主体的独立是思考的前提。特别是彼得·汉特克,他的《一次冬天的旅行》为遭受北约轰炸的塞尔维亚辩护,因而遭到媒体的攻击,此后他更加"冷眼看世界",退还了 1973 年获得的毕希纳文学奖,退出了教会,创作中的对现实社会的批评有增无减。

"我们的时代是一个价值在嬗变、在消失、在产生的时代,是一个原有的乌托邦体系已告涣散,新的乌托邦理想还未产生的时代,是一个正在经历破坏和自我破坏的时代——这对于今天的作家来讲是个巨大的难题,是个巨大的挑战。"1993 年 8 月 18 日的《法兰克福汇报》上,有个作家发表评论这样总结德国统一为德国文学所造就的新时代。的确,柏林墙倒塌、统一进程、世纪末、新千年,这些都表明历史情境、政治环境和社会文化构成已经发生了变化, 都在要求文学提出问题和应答问题的方式也要做出相应的调整。完成了清算过去的政治、历史和意识形态的重任后,前东德作家忙于文学经验重组,从群体性走向个体性,从代言人走向自言人,从共语式走向独语式;实际上面对大裂变的形势和新的历史机遇, 前西德作家也在进行诸多的转换, 以强调文学的独特价值,保障文学在视听化和网络化语言强烈冲击下的存在,为文学播下未来的希望的种子。不论是前东德作家还是前西德作家,一个共同点是纷纷革新自己的美学意识,变换原来的写作格式,调整原来的语言形式和修正原来的表达方式,构建新的审美情趣。现实主义理论和写作方式的活力在消减和隐退, 评论家彼得·冯·马特 (Peter von Matt)1990 年 11

月 13 日在《法兰克福汇报》上的一篇文学评论中说，“平实、浅淡、简单和形象语言的美学，已告过去”。

90 年代德国诗歌创作尤其张扬自主性和个性化，因而显得多元杂陈，有的评论者试着用“过境诗”(Transit-Poesie)和“体验诗”(Erlebnisdichtung) 这两个自身就令人捉摸不定的术语来描述统一后的 90 年代诗歌的共同风格，但诗人们是在以各自的方式领悟人生奥秘、寻找心灵家园、追问生命意义、寻觅与世界的对话模式，各自开掘着语言的表达能力和潜在能力，因此“过境诗”和“体验诗”的概念也无法确切地体现他们的共同特征。引起评论界关注的作品有杜尔斯·德吕拜因的《颅底课》(Schädelbasielektion，1991)、《褶皱和陷阱》(Falten und Fallen，1994)和《讽刺之后》(Nach den Satiren，1999)，巴芭拉·克勒(Barbara Köhler，1959—) 的《德国轮盘赌》(Deutsches Roulette，1991)，托马斯·克林(Thomas Kling，1957—)的《燃烧棒》(brennstaben，1993)、《夜、视线、陷入》(nacht.sicht.gerät，1993)和《腐朽》(morsch，1999)，库尔特·德拉韦特(Kurt Drawert，1956—)的《在曾经的那个地方》(Wo es war，1996)，贝尔特·帕彭福斯–高雷克的《唆使》(Hetze，1998)和乌韦·科尔伯的《维涅拓》(Vineta，1998)等，这些诗集表明 90 年代的德国诗歌非常纷繁，多姿多彩，显得“声音芜杂”(Stimmengewirr)，人们只能从自己的艺术直觉中感知它们的某种共同风格或特征。

当然，文学发展有着自己的规律，历史在不少方面仍是在原来的轨道上继续发展。90 年代的德国戏剧，多种审美追求、多种风格齐集，那些在 70 或 80 年代就已引人注意的戏剧作家仍在唱主角。海纳·米勒是一个蜚声国内外的剧作家和导演，德国统一后担任着许多社会工作，同时还身患癌症，因此在 90 年代只创作了一部新作《德国女神 3》(Germania 3 oder Gespenster am Toten Mann，1994)，他面对多元化的文化市场和观众的自由文化选择，相应地调整自己的艺术手法，将以前的剧作《哈姆雷特机器》、《毛瑟尔》、《决斗、拖拉机、法策尔》(Duell Traktor Fatzer，1975)和《四重奏》(Quartett，1981)等搬上了舞台。[①]在 70 和 80 年代就引

① 1995年米勒去世时，人们在柏林剧院连续七天举行了每天六个小时的“米勒作品朗读”，以纪念这位杰出的作家。

人注目的另一个戏剧大家博托·施特劳斯的《终场合唱》(Schlußchor，1991)，将德国统一的历史瞬间表现为"一场混乱"，[①]这不仅是因为处于历史瞬间的人们对于历史的巨变实际上并没有作深入的思考和真正的准备，而且是因为任何重大的事件也只能一时激起人们的激情，随后便会被历史的延续所淹没。以后的戏剧如《平衡》(Das Gleichgewicht，1993)、《相同者》(Die Ähnlichen，1998)和《忘却之吻》(Der Kuß des Vergessens，1998)，继续表明施特劳斯所信奉的戏剧观点：戏剧的任务不是评论当前时代发生的事情，而是向那些想要"更深入了解历史"的人指示路径；继续表明施特劳斯对非情节、象征性、带隐喻的手法兴趣浓厚，情有独钟。埃尔弗里德·耶利内克在80年代推出了《娜拉出走之后》(Was geschah，nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft，1978)、《克拉拉》(Clara S.，1981)和《城堡戏剧》(Burgtheater，1985)等数部思想尖锐、话语恣肆的戏剧；90年代末又推出了要上演好几个小时的《体育作品》(Sportstück，1998)，该剧将一个用激素打造肌肉的男性健美运动员置于表现中心，用体育和形体来表现社会对于个体人的征服方式。调动人的身体语言来引起人们对于戏剧表现力的注意，揭示社会和生活中的力量机制对人的变形和伤害，是90年代德国戏剧中的一个新亮点。

① 参见《德国转折文学研究》，陈良梅著，江苏文艺出版社，2003年，第66页。

附录

主要作家作品中外文译名对照表
（以德文字母为序）

A

Abusch, Alexander 亚历山大·阿布施
Achternbusch, Herbert 赫伯特·阿赫特恩布施
  Ella 艾拉
  Gust 古斯特
  Susn 苏荏
Adorno, Theodor W. 特奥多尔·W.阿多诺
  Auferstehung der Kultur in Deutschland 文化在德国复活了吗?
  Der Artist als Statthalter 作为总督的艺术家
  Kulturkritik und Gesellschaft 文化批判与社会
  Rede über Lyrik und Gesellschaft 关于诗与社会的思考
Ahlsen, Leopold 莱奥波尔德·阿尔森
  Philemon und Baukis 菲莱蒙和鲍克斯
Albertsen, Elisabeth 伊莉莎白·阿尔贝森
  Das Dritte 第三位
Amery, Carl 卡尔·阿迈里
  Die groβe deutsche Tour 纵横德国
Andrae, Oswald 奥斯瓦尔德·安德勒
  Hoppenroeoek geiht uem 幽灵在徘徊
Andersch, Alfred 阿尔弗雷德·安德施
  Die Kirschen der Freiheit 自由的樱桃树
  Die Rote 红发女郎
  Efraim 艾弗莱姆
  Fahrerflucht 司机逃逸
  In der Nacht der Giraffe 在长颈鹿之夜
  Sansibar oder der letzte Grund 桑给巴尔
  Winterspelt 温特施佩尔特
Anderson, Sascha 萨沙·安德森
  Berührung ist nur eine Randerscheinung 接触只是一个边缘现象
  ich fühle mich in grenzen Wohl 我只在某种程度上感觉不错
Andres, Stefan 斯特凡·安德烈斯
  Sperrzonen 封锁区
Angst, Fritz 弗里茨·昂斯特
  Mars 火星
Apitz, Bruno 布鲁诺·阿皮茨
  Das Judenauto 犹太人的汽车
  Die Fahrt nach Stalingrad 前往斯大林格勒
  Nackt unter Wölfen 赤身在狼群中
Ären, Aras 阿拉斯·厄尔仑
  Die Fremde ist auch ein Haus 异乡也是家园
Arendt, Erich 埃里希·阿伦特
  Bergwindbaladen, Gedichte des spanische Freiheitskampfes 山风谣曲
  Flug—Oden 飞行谣
  Gesang der sieben Inseln 七岛颂
  Tolu, Gedichte aus Kolumbien 土芦村
  Trug doch die Nacht den Albatros 黑夜携带信天翁
Asmodi, Herbert 赫伯特·阿斯莫迪
  Jenseits vom Paradies 天堂彼岸
  Nachsaision 晚季
  Pardon wird nicht gegeben 决不宽容
Astel, Arnfrid 昂弗里德·阿斯特尔
  Alle Epigramme 警句格言
Augustin, Ernst 恩斯特·奥古斯汀
  Raumlicht: Der Fall Everlyne B 室内灯光

B

Bachmann, Ingeborg 英格博格·巴赫曼

Anrufung des Grossen Bären 祈求大熊座
Der Fall Franza 弗兰查事件
Der gute Gott von Manhatten 曼哈顿的善神
Die gestundete Zeit 延期付款的时间
Die Zikaden 蝉
Freies Geleit 自由通行
Ihr Worte 你们,话语
Keine Delikatesse 不是美味珍馐
Malina 马利纳
Probleme zeitgenössischer Dichtung 时代诗问题
Reklame 广告
Requiem für Fanny Goldmann 献给范利·戈尔德曼的安魂曲
Todesarten 死之方式

Baierl, Helmut 赫尔姆特·巴埃尔
Die Feststellung 确定
Frau Flinz 弗林茨大妈
Leo und Rosa 勒奥与罗莎

Barthel, Kurt 库尔特·巴尔特尔

Barthel, Max 马格斯·巴尔特尔

Becher Johannes R. 约翰内斯·R.贝希尔
Aufbau 建设
Auferstanden aus Ruinen 从废墟中崛起
Ausgewählte Dichtung aus der Zeit der Verbannung 流放生活诗选
Das poetische Prinzip 诗的原则
Deutschland, meine Trauer 德国,我的忧伤
Deutsche Sonette 德国十四行诗
Glück der Ferne—leuchtend nah 遥远的幸福在闪烁着临近
Heimkehr 回家
Liebe ohne Ruh 无停歇的爱
Lied von der blauen Fahne 蓝旗歌
Macht der Poesie 诗的力量
Neue deutsche Volkslieder 德国新民歌
Poetische Konfession 诗的自白
Schöne deutsche Heimat 美丽的德意志家园
Schritt der Jahrhundertmitte 世纪中叶的步伐
Sonntag 星期天
Sterne unendliches Glühen. Die Sowjetunion in meinem Gedicht 永远闪耀的明星——苏联在我诗中
Verteidigung der Poesie 诗的保卫
Volk im Dunkel wandelnd 在黑暗中跋涉的人民

Becker, Jurek 尤雷克·贝克尔
Amanda Herzlos 无情的阿曼妲
Jakob der Lügner 撒谎者雅可布
Schlaflose Tage 无眠的日子

Becker, Jürgen 于尔根·贝克尔
Aus der Geschichte der Trennungen 来自分离的故事
Das Ende der Landschaftsmalerei 风情画的终结
Denkmal 纪念碑
Der ganze Freitag 整整一个星期五
Erzähl mir nichts vom Krieg 不要跟我谈战争
In der verbleibenden Zeit 在还剩余的时间里
Geburtstagsgäste 生日客人

Bender, Hans 汉斯·本德尔
Akzente. Zeitschrift für Dichtung 音调
Was alles hat Platz in einem Gedicht? 诗可以写什么?

Benn, Gottfried 戈特弗里德·本恩
Aprèslude 尾声
Der Ptolemäer 托勒密
Destillationen 蒸馏
Doppelleben 双重生存
Ein Wort 一个词
Einsamer nie 从未如此孤独
Fragmente 残片
Probleme der Lyrik 诗歌问题
Statische Gedichte 静态诗
Trunkene Flut 醉潮
Verlorenes Ich 失落的我

Bense, Max 马克斯·本泽
Bestandteile des Vorüber "过去"之组成部分

Benjamin, Walter 瓦尔特·本雅明

Bergengrueng, Werner 凡尔纳·贝根格吕恩
Dies Irae. Eine Dichtung 愤怒的日子

Berkewicz, Ulla 乌娜·贝尔科维奇
Nur wir 只有我们

Berlinger, Josef　约瑟夫·贝尔林格
Wohnzimma – Gflimma 闪烁的起居室
Bernhard, Thomas　托马斯·贝恩哈德
Alte Meister 老行家
Am Ziel 到达目标
Auf der Erde und in der Hölle 既在人间又在地狱
Der Atem. Eine Entscheidung 喘息
Der Ignorant und der Wahnsinnige 无知的人与疯狂的人
Der Italiener 意大利人
Der Keller. Eine Entziehung 地下室
Der Präsident 总统
Der Schein trügt 骗人的表面现象
Der Wahrheit und dem Tod auf der Spur. Zwei Reden 探询真谛与死亡
Der Weltverbesserer 社会改良家
Die Berühmten 名人
Die Jagdgesellschaft 狩猎社会
Die Kälte. Eine Isolation 寒冻
Die Macht der Gewohnheit 习惯势力
Die Ursache. Eine Andeutung 原因
Einfach kompliziert 简直太复杂了
Ein Fest für Boris 鲍利斯的生日
Ein Kind 孩子
Elisabeth II 伊莉莎白二世
Heldenplatz 英雄广场
Immanuel Kant 伊马努埃尔·康德
Minetti 米奈蒂
Über allen Gipfeln ist Ruh 万峰之上静悄悄
Unter dem Eisen des Mondes 月亮铁蹄下
Vor dem Ruhestand 退休之前
Beumelburg, Werner　维尔纳·博伊迈尔布格
Beyer, Marcel　马塞尔·拜尔
Flughunde 巨蝙蝠
Bez, Helmut　赫尔姆特·贝茨
Jutta oder Die Kinder von Damuz 尤塔
Bieler, Manfred　曼弗莱德·比勒尔
Bienek, Horst　霍斯特·比纳克
Die erste Polka 第一支波尔卡
Erde und Feuer 大地与火
Septemberlicht 九月光线
Vorgefundene Gedichte 发现的诗
Zeit ohne Glocken 无钟声的时代
Biermann, Wolf　沃尔夫·比尔曼
Deutschland.Ein Wintermärchen 德国，一个冬天的童话
Die Drahtharfe 竖琴
Mit Marx-und Engelszungen 以马克思、恩格斯的舌头
Billinger, Richard　里查德·比林格尔
Bingel, Horst　霍尔斯特·宾格尔
Wir suchen Hitler 我们寻找希特勒
Biondi, Franco　弗朗哥·比翁迪
Abschied der zerschellten Jahre 告别破碎的年月
nicht nur gastarbeiterdeutsch 不仅是外籍工人德语
Bloch, Ernst　恩斯特·布洛赫
Bobrowski, Johannes　约翰内斯·鲍勃洛夫斯基
Boehlendorf und Mäusefest 勃厄伦多尔夫和老鼠的节日
Der Mahner 警戒者
Levens Mühle. 34 Sätze über meinen Groβvater 列文的磨房
Litauische Klaviere 立陶宛的钢琴
Pruzzische Elegie 普鲁孜哀谣
Sarmatische Zeit 萨马喜阿时期
Schattenland Ströme 冥府河流
Wetterzeichen 气象标
Windgesträuch 风之灌木丛
Böckelmann, Frank　弗兰柯·别克尔曼
Das Katastrophenalbum 灾难集
Bokl, Helmut　赫尔姆特·博克
Ich hob was geschrieben 我写了一点东西
Schreib no oiwei 继续写下去
Böll, Heinrich　海因里希·伯尔
Ansichten eines Clowns 小丑之见
Aufsätze, Kritiken, Reden 文章、批评、讲演集
Aus der Vorzeit 来自史前时代
Bekenntnis zur Trümmerliteratur 以废墟文学为己任
Bilanz 结算
Billard um halb zehn 九点半钟打台球
Das Brot der frühen Jahre 早年的面包
Der Zug war pünktlich 列车正点到达

Simplex Deutsch.Ein Schauspielkasten für Theater und Schule 简单词德语
Tinka 廷卡
Training des aufrechten Ganges 正步训练
Unvollendete Geschichte 未完成的故事
Wir und nicht sie 我们,而不是他们

Bräunig, Werner 维尔纳·布罗伊尼希

Brecht, Bertolt 贝托尔特·布莱希特
Aufbaulied 建设之歌
Buckower Elegien 布珂有感集
Büsching 毕盛
Der Autor und das Theater 作家与戏剧
Der Kaukasische Kreidekreis 高加索灰阑记
Der Messingkauf 买黄铜
Der Rauch 烟
Die Dialektik auf dem Theater 戏剧辩证法
Die Erziehung der Hirse 谷子的培育
Die Lösung 解决之道
Mutter Courage und ihre Kinder 大胆妈妈和她的孩子们
Die Tage der Commune 公社的日子
Herr Puntila und sein Knecht Matti 潘迪拉先生和他的男仆马狄
Kleines Organon für das Theater 戏剧小工具篇
Leben des Galilei 伽利略传
Liebeslieder 情歌
Neue Kinderlieder 新儿歌
Turandot oder der Kongreβ der Weiswäscher 图兰朵
Was haben wir zu tun? 我们该咋办?

Bredel, Willi 维利·布莱德尔
Die Enkel 孙子们
Die Söhne 儿子们
Die Väter 父亲们
Verwandte und Bekannte 亲戚和朋友们

Bremer, Claus 克劳斯·布勒默尔
tabellen und variationen 表格与变种

Brezan, Jurij 尤里·布莱昌
Krabat oder die Verwandlung der Welt 克拉巴特

Brinkmann, Rolf Dieter 罗尔夫·迪特尔·布林克曼
Der Film in Worten.Prosa,Erzählungen, Essays,Hörspiele,Fotos,Collagen 词语影片
Die Umarmung 拥抱
Keiner weiβ mehr 无人晓得更多
Oh, friedlicher Mittag 啊,祥和的中午
Raupenbahn 履带车道
Rom,Blicke 罗马掠影
Westwärts 1,2 向西一、二

Britting, Georg 格奥尔格·布里廷

Bronnen, Barbara 巴巴拉·布龙宁
Die Tochter 女儿

Brunk, Sigrid 西格丽德·布隆克
Das Nest 窝
Der Besiegte 被打败者
Der Magier 法术师
Flammen 火焰
Irische Erzählung 爱尔兰故事
Ledig, ein Kind 单身、一个孩子

Brussig, Thomas 托马斯·布吕塞西
Helden wie wir 英雄如我等

Bruyn, Günter de 君特·德·布隆
Buridans Esel 布列丹的毛驴
Der Hohlweg 空洞的路
Märkische Forschungen 麦尔基的研究
Neue Herrlichkeit 新壮观
Preisverleihung 颁奖
Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin 中期盘点
Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht 四十年

Burmeister, Brigitte 布丽吉特·布尔迈斯特
Unter dem Namen Norma 化名诺玛

Byese, Jochen 约亨·柏瑟
Ultraviolett 紫外线

C

Canetti, Elias 艾利亚斯·卡内蒂
Das Augenspiel 眼神
Die Blendung 迷惘
Die Fackel im Ohr 火炬在耳
Die gerettete Zunge 获救之舌

Carossa, Hans 汉斯·卡罗萨

Celan, Paul 保尔·策兰
Atemwende 呼吸转折
Der Sand aus den Urnen 骨灰罐里倒出来的沙

D

Szenen aus dem Thüringer Wald 来自图林根森林的场景
Taemwork 团队作业
Wenn Georgie kommt 假如高尔基前来
Dürrenmatt, Friedrich 弗里德里希·迪伦马特
Anmerkung zur Komödie 喜剧解
Aspekte des dramturgischen Denkens 编剧思考几方面
Das Theater als moralische Anstalt heute 戏剧在今天作为道德场所
Das Versprechen 诺言
Der Besuch der alten Dame 老妇还乡
Der Meteor 流星
Der Mitmacher 参与者
Der Richter und sein Henker 法官与他的刽子手
Die Ehe des Herrn Mississippi 密西西比先生的婚事
Die Frist 期限
Die Panne 故障
Die Physiker 物理学家
Dramaturgie des Publikums 观众的戏剧学思考
Ein Engel kommt nach Babylon 一个天使来到巴比伦
Es steht geschrieben 写在纸上
Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben 谈谈戏剧的创作艺术
Frank V. 弗兰克五世
Grieche sucht Griechin 希腊男人找希腊女人
Porträt eines Planeten 一颗行星的踪迹
Romulus der Grosse 罗慕路斯大帝
Sätze über das Theater 论戏剧
Schriftstellerei und Bühne 写作与舞台
Standortbestimmung 方位确定
Theaterprobleme 戏剧问题
21 Punkten zu den Physikern 关于《物理学家》的二十一点说明
Dwinger, Edwin Erich 爱德文·埃里希·德温格尔

E

Eco, Umberto 安贝尔托·埃科
Der Name der Rose 玫瑰的名字
Eich, Günther 君特·艾希
Abgelegene Gehöfe 偏僻农庄
Anlässe und Steingarten 缘由与砾石花园
Botschaften des Regens 雨的信息
Die Häherfeder 松鸦的羽毛
Fährten in die Prärie 驶进北美大草原
Inventur 盘点
Latrine 茅坑
Tage mit Hähern 与松鸦相处的日子
Träume 梦
Untergrundbahn 地铁
Weizenkantate 麦颂
Winterliche Fahrt 冬天的旅程
Zu den Akten 搁置不提
Eichinger, Ilse 伊尔泽·艾辛格
Eisler, Hans 汉斯·埃斯勒
Johann Faustus 约翰·浮士德
Elsner, Gisela 吉塞娜·埃尔斯纳
Abseits 边缘
Berührungsverbot 禁止接触
Der Nachwuchs 继承人
Die Riesenzwerge 巨人侏儒
Ende, Michael 米歇尔·恩德
Die unendliche Geschichte 无尽的故事
Endler, Adolf 阿道尔夫·恩德勒
Im Zeichen der Inkonsequenz 用变化的眼光看之
In diesem besseren Land 在这块更美好的土地上
Warnung vor Utha 当心乌塔
Enzensberger, Hans Magnus 汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格
anweisung an Sisyphos 给西绪弗斯的指令
blindenschrift 盲文
Das Ende der Eulen 猫头鹰的末日
Das Verhör von Habana 哈巴那的审讯
Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod 无政府主义的短暂之夏
Der Untergang der Titanic 泰坦尼克号的沉没
Deutschland, Deutschland unteranderem 德国,除此之外还是德国
Die Furie des Verschwindens 消失之复

F

Frischmuth, Barbara 巴巴拉·弗里施穆特

Amy oder die Metamorphosen 阿密

Die Mystifikation der Sophie Silber 索菲·西尔伯的神秘

Kai und die Liebe zu den Modellen 凯和对模特的爱

Fröhlich, Hans J. 汉斯·J.弗勒利希

Schubert 舒伯特

Fuchs, Gerd 格尔德·富克斯

Beringer und die lange Wut 套环的人和长期大怒

Fuchs, Günter Bruno 君特·布鲁诺·富克斯

Blätter eines Hofpoeten und andere Gedichte 一个宫廷诗人的篇章

Nach der Haussuchung 住宅搜查之后

Zigeunertrommel 吉卜赛人鼓

Fühmann, Franz 弗兰茨·费曼

Das Judenauto 犹太人汽车

Das Ohr des Dionysios 狄奥尼索斯的耳朵

Der Geliebte der Morgenröte 朝霞的情人

Kameraden 同伴

König Ödipus 俄狄浦斯王

G

Gaiser, Gerd 格尔德·戛伊泽尔

Das Schiff am Berg 山畔之舟

Die sterbende Jagd 死亡性的追击

Eine Stimme hebt an 一个声音响起来

Reiter am Himmel 空中骑士

Schlußball 毕业舞会

Gappmayr, Heinz 海因茨·噶普迈耶尔

Zeichen 符号

Gauch, Siegfried 西格弗里德·高禾

Vaterspuren 父亲的痕迹

Gehlen, Arnold 阿诺尔德·格伦

Die Seele im technischen Zeitalter 技术时代的心灵

Geiser, Christoph 克里斯多夫·盖舍尔

Brachland 闲置的土地

Geißler, Christian 克里斯蒂安·盖斯勒

Das Brot mit der Feile 带锉刀的面包

Kalte Zeiten 冷酷的时代

Gerlach, Harald 哈拉尔德·格拉赫

Die Schicht 工作班

Gluchowski, Bruno 布鲁诺·格卢霍夫斯基

Blutiger Stahl 带血的钢

Der Druchbruch 突破

Der Honigkotten 简陋蜂房

Goertz, Franz Josef 弗兰茨·约瑟夫·葛尔茨

Deutsche Literatur 1989. Jahresüberblick 1989年德国文学动态概观

Goertz, Heinrich 海因里希·格尔茨

Peter Kiewe 彼得·基维

Goldhagen, Daniel Jonah 丹尼尔·约纳·戈尔德哈根

Hitlers willige Vollstrecker.Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust 希特勒的自愿行刑者

Gomringer, Eugen 欧根·戈姆林格

33 Konstellationen 三十三个形态

5 mal 1 konstellation 5×1 形态

konstellationen 形态

schweigen 沉默

vom vers zur konstellation 从诗到形态

Goncourt, Edmond de 爱德蒙特·贡库特

Gotsche, Otto 奥托·戈切

Tiefe Furchen 深深的犁沟

Zwischen Nacht und Morgen 在黑夜与黎明之间

Graetz, Wolfgang 沃尔夫冈·格雷茨

Die Verschwörer 密谋者

Grass, Günter 君特·格拉斯

Aus dem Tagebuch einer Schnecke 《蜗牛日记

Auskunft für Leser 答读者

Davor 此前

Der Butt 鲽鱼

Die Blechtrommel 铁皮鼓

Die bösen Köche 恶厨

Die Plebejer proben den Aufstand 平民排练起义

Die Vorzüge der Windhühner 风信旗的优点

Ein weites Feld 说来话长

Gleisdreieck 铁轨三角

H

I

Schattenseite 阴暗面
Schöne Tage 美好岁月

J

Jahnn, Hans Hennry 汉斯·亨利·扬恩
Das Holzschiff 木船
Die Niederschrift des Gustav Anias Horn 霍恩的笔记
Epilog 后记
Fluβ ohne Ufer 大河无岸
Jakobs, Karl-Heinz 卡尔-海因茨·雅各布斯
Beschreibung eines Sommers 一个夏季的描述
Wilhelmsburg 威廉堡
Jaspers, Karl 卡尔·雅斯贝斯
Die Schuldfrage 罪责问题
Die Wandlung 变迁
Wohin treibt die Bundesrepublik 联邦德国向何处去
Jauβ, Hans Robert 汉斯·罗伯特·姚斯
Jelinek, Elfried 埃尔弗里德·耶利内克
Burgtheater 城堡戏剧
Clara S. 克拉拉
Die Klavierspielerin 钢琴教师
Die Liebhaberinnen 女情人们
Krankheit oder Moderne Frauen 疾病
Sportstück 体育作品
Was geschah,nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft 娜拉出走之后
Jens, Walter 瓦尔特·延斯
Antwort auf eine Umfrage 对调查的回答
Literatur und Politik 文学与政治
Jentzsch, Bernd 贝恩特·延奇
Johnson, Uwe 乌韦·约翰逊
Das dritte Buch über Achim 有关阿西姆的第三部书
Ingrid Babendererde 英格里特·巴本德勒德
Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Band 1—4 周年纪念日
Karsch und andere Prosa 卡尔施及其他散文
Mutmaβungen über Jakob 对雅各布的种种揣测
Zwei Ansichten 两种观点
Jünger, Ernst 恩斯特·容格尔
Atlantische Fahrt 大西洋之行
Der Friede 和平
Der Gordische Knoten 哥尔迪之结
Der Waldgang 森林行
Gläserne Bienen 玻璃蜜蜂
Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt 赫里约波利斯
Strahlungen 辐射
Jünger, Friedrich Georg 弗里德里希·乔治·荣格尔
Der Westwind 西风集

K

Kant, Hermann 赫尔曼·康特
Das Impressum 版权页
Der Aufenthalt 逗留
Die Aula 大礼堂
Kapfer, Herbert 赫伯特·卡普费尔
Unta oba sau 三张纸牌
Karge, Manfred 曼弗莱德·卡格
Jacke wie Hose 外套及裤子
Karsunke, Yaak 雅克·卡松克
Kilroy & andere 凯尔罗伊及他人
reden & ausreden 演讲与借口
Kaschinitz, Marie Luise 玛丽·路易丝·卡施尼茨
Ganazzano 格纳采诺
Gedichte 诗集
Ewige Stadt 永久的城市
Hiroshima 广岛
Neue Gedichte 新诗作
Totentanz und Gedichte zur Zeit 死亡舞与当前诗
Zukunftsmusik 未来乐章
Kassack, Hermann 赫尔曼·卡萨克
Die Stadt hinter dem Strom 大河后面的城市
Kästner, Erhart 埃尔哈特·凯斯特纳
Griechenland 希腊
Kreta 克列它
Ölberge, Weinberge 油山,葡萄山
Zeltbuch von Tumilat 图密拉德帐篷纪事

L

生平、普鲁士的腓特烈、莱辛的睡眠梦幻叫喊
Macbeth 麦克佩斯
Mauser 毛瑟尔
Ödipus Tyrann 俄狄浦斯暴君
Philoktet 菲洛克泰忒
Prometheus 普罗米修斯
Quartett 四重奏
Unterwegs 路途上
Verkommenes Ufer Mediamateial Landschaft mit Argonauten 荒芜的岸、美狄亚素材、阿耳戈英雄船的风景
Weiberkomödie 女人喜剧
Wolokamsker Chaussee I–V 沃洛克拉姆斯克公路

Mundstock, Karl 卡尔·蒙德斯托克
Bis zum letzten Mann 直到最后一人
Helle Nächte 明亮的夜晚

Muschg, Adolf 阿道夫·穆施克
Gottfried Keller 戈特弗里德·凯勒

N

Nachbar, Herbert 赫伯特·纳赫巴

Nadolny, Sten 斯腾·纳多尔尼
Die Entdeckung der Langsamkeit 发现慢

Neuhaus, Wolfgang 沃尔夫冈·诺伊豪斯
Wetterleuchten um Wadrina 瓦德里纳地区的闪电

Neuneier, Peter 彼得·诺伊纳尔
Akkord ist Mord 计件工是谋杀

Neutsch, Erik 埃里克·诺伊奇
Spur der Steine 石头的踪迹

Nossack, Hans Erich 汉斯·艾里希·诺萨克
Der Fall d'Arthez 德·阿尔特兹
Der jüngere Bruder 弟弟
Gedichte 诗篇
Interview mit dem Tode 对死者的采访
Nekyia, Bericht eines Überlebenden 奈基亚
Spätestens im November 最迟在十一月
Spirale 螺旋

Nowak, Helga Maria 赫尔噶·玛丽亚·诺瓦克
Ballade vom kurzen Prozess 短暂历程叙事谣
Die Eisheiligen 冰神

O

O'Hara,Frank 弗兰克·沃哈拉

Oppler, Wolfgang 沃尔弗冈·奥普勒尔
Vaschdeggsdal 那里发生的

Ortheil, Hanns-Josef 汉斯–约瑟夫·奥特海尔
Abschied von den Kriegsteilnehmern 告别参战者
Hecke 禾克村故事
Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre 可见的历程

P

Papenfuβ–Gorek,Bert 贝尔特·帕彭福斯–高雷克
Dreizehntanz 十三支舞
harte zarte hertsn 坚硬的柔软的心
Harm 悲伤
Hetze 唆使
Vorwärts im zorn &sw 在愤怒中前进

Pärtner, Paul 保尔·佩特勒尔
Mensch Meier oder das Glücksrad 迈耶尔其人

Petersen, Jean 让·佩特森

Petersen, Karin 卡琳·比德森
Das fette Jahr 好年景

Pfeiffer, Hans 汉斯·普法伊费尔
Laternenfest 灯笼节

Picard, Max 马克斯·皮卡尔德
Hitler in uns 我们思想上的希特勒

Picht, Georg 格奥尔格·皮希特
Die deutsche Bildungskatastrophe 德国教育灾难

Piscator, Erwin 埃尔文·皮斯卡托

Piwitt, Hermann Peter 赫尔曼·彼得·皮维特

Plenzdorf, Ulrichh 乌尔利希·普伦茨多夫
Die Legende vom Glück ohne Ende 关于无尽的幸福的传说
Die neuen Leiden des jungen W. 青年 W

某的新烦恼

Plessen, Elisabeth 伊丽莎白·普莱森

Kohlhaas 科尔哈斯

Mitteilung an den Adel 向贵族通报

Plievier, Theodor 特奥多尔·普利菲尔

Berlin 柏林

Des Kaisers Kuli 皇帝的苦力

Moskau 莫斯科

Stalingrad 斯大林格勒

Pohl, Klaus 克劳斯·波尔

Das Alte Land 古老的国度

R

Ransmayr, Christoph 克里斯托夫·兰斯迈尔

Die letzte Welt 最后的世界

Die Schrecken des Eises und der Finsternis 冰川与黑暗的恐怖

Strahlender Untergang 闪光的沉没

Rasp, Renate 蕾娜特·拉斯普

Ein ungeratener Sohn 不成器的儿子

Junges Deutschland 年轻的德国

Reding, Josef 约瑟夫·雷丁

Reich-Ranicki, Marcel 马塞尔·赖希-拉尼茨基

Reimann, Brigitte 布丽吉特·莱曼

Ankunft im Alltag 在日常生活中抵达

Reinig, Christa 克丽斯塔·莱尼希

Der Wolf und die Witwen 狼与寡妇

Die ewige Schule 永久性学校

Die himmlische und irdische Geometrie 天上人间的几何学

Die himmlische und irdische Liebe 天上人间的爱

Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen 去势

Orion tritt aus dem Haus 奥里昂走出房屋

Reinshagen, Gerlind 格林德·赖因哈斯根

Frühlingsfest 春节

Sonntagskinder 幸运儿

Tang, Marie 跳舞吧,玛利

Renn, Ludwig 路德维希·雷恩

Der spanische Krieg 西班牙战争

Richter, Hans Werner 汉斯·维尔纳·里希特

Deine Söhne Europa – Gedichte deutscher Kriegsgefanger 欧洲,你的儿子——德国战俘诗选

Die Geschlagenen 被打败者

Die Literatur im Interregnum 空位时期的文学

Du sollst nicht töten 你不该杀人

Linus Fleck oder der Verlust der Würde 利努斯·弗莱克

Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative 主张一个新政府

Sie fielen aus Gottes Hand 掉离上帝之手

Wo wollen wir landen, wo treiben wir hin? 我们想去何处?

Riegel, Werner 维尔纳·里格尔

Heisse Lyrik 炙热诗

Ritter, Roman 罗曼·里特尔

Einen Fremden im Postamt umarmen 在邮局拥抱陌生人

Rosenlöcher, Thomas 托马斯·罗森勒歇尔

Die verkauften Pflastersteine 已售的铺路石

Rot, Diter 迪特尔·罗特

Bok 博克

Roth, Friederike 弗里德丽克·罗特

Der Ritt auf die Wartburg 驰向岗堡

Die einzige Geschichte 惟一的故事

Roth, Gerhard 盖尔哈特·洛特

Der Plan 计划

Roth, Patrick 帕特里克·罗特

Riverside 河岸

Rühmkorf, Peter 彼得·吕姆柯尔夫

Der Hüter des Misthaufens 粪堆看守者

Die Jahre die Ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen 你们熟悉的年月

Haltbar bis Ende 1999 保质期至 1999 年底

Irdisches Vergnügen 世俗欢乐

Kunststücke 艺术品

Runge, Erika 艾丽卡·龙格

Bottroper Protokolle 博特罗普纪事

Eine Reise nach Rostock, DDR 民主德国罗斯托克纪行

Der Platz 广场

Strauβ, Botho 博托·施特劳斯

Anschwellender Bocksgesang 日渐响亮的山羊之歌

Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle 熟悉的面孔、混杂的情感

Das Gleichgewicht 平衡

Der junge Mann 年轻人

Der Kongreβ 会议

Der Kuβ des Vergessens 忘却之吻

Der Park 公园

Die Ähnlichen 相同者

Die Besucher 来访者

Die Fremdenführerin 女导游

Die Hypochonder 恐病者

Die Widmung 献词

Die Zeit und das Zimmer 时间与房间

Diese Erinnerungen an einen, der nur einen Tag zu Gast war 对那位一天客人的回忆

Groβ und klein 大与小

Kalldewe Farce 卡莱德韦

Merlenes Schwester 麦伦娜的姐姐

Niemand anderes 并非他人

Paare, Passanten 伴侣,路人

Rumor 喧嚣

Schluβchor 终场合唱

Stücke nach der Revolte 造反后的戏剧

Theorie der Drohung 威胁理论

Trilogie des Wiedersehens 重逢三部曲

Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Neues Theater 美学与政治同时思考

Strittmatter, Erwin 艾尔文·施特里马特

Die neue Straβe von Katzengraben. Szenen aus dem Bauernleben 猫儿沟的新大道

Ole Bienkopp 刺头儿奥勒

Sylvanus, Erwin 埃尔文·西尔瓦努斯

Struck, Karin 卡琳·斯特鲁克

Die Mutter 母亲

Klassenliebe 阶级爱

Lieben 爱

Trennung 分手

Süskind, Parick 帕特里克·聚斯金德

Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders 香水

Der Kontrabaβ 低音大提琴

Die Baβgeige 低音小提琴

Die Geschichte von Herrn Sommer 索墨尔先生的故事

Die Taube 鸽子

Süverkrüp, Dieter 迪特·西弗克吕普

T

Tabori, Gerog 格奥尔格·塔波利

Jibiläum 大庆

Mein Kampf 我的斗争

Nathans Tod 纳旦之死

Thenior, Ralf 拉尔夫·特尼奥尔

Traurige Hurras 悲哀的欢呼声

Theobaldy, Jürgen 于尔根·特奥巴尔迪

Blaue Flecken 蓝色污斑

Drinks 饮料

Prima vista 乐章

Schwere Erde, Rauch 沉重的土地、烟雾

Sperrsitz 前排座位

Zweiter Klasse 第二等级

Zwischen dir und mir 你与我之间

Thiess, Frank 弗兰克·蒂斯

Die innere Emigration 内心流亡

Thill, Hans 汉斯·迷尔

Punktzeit 点时

Thörne, Volker von 弗尔克尔·冯·托尔纳

Wolfspelz 狼皮

Thuerk, Harry 哈利·蒂尔克

Die Stunde der toten Augen 死亡眼睛的时刻

Timm, Uwe 乌韦·蒂姆

Heiβer Sommer 炎热的盛夏

Tkaczyk, Wilhelm 威廉·特卡曲克

Treichel, Hans-Ulrich 汉斯-乌尔里希·特赖歇尔

Der Verlorene 失踪的儿子

Heimatkunde oder Alles ist heiter und edel. Besichtigungen 乡情

U

Uhse, Bodo 博多·乌泽

Die Patrioten 爱国者

Die Ermittlung. Oraturium in elf Gesängen 调查

Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anteilung des Herrn De Sade 对让·保尔·马拉的追踪与杀害，沙朗东医院病人剧团演出，德·萨特先生导演

Die Versicherung 保险

Fluchtpunkt 逃亡点

Gesang vom Lusitanischen Popanz 卢西格尼亚的稻草人之歌

Hölderlin 荷尔德林

Nacht mit Gästen 有客人之夜

Notizen zum dokumentarischen Theater 文献剧记载

Trotzki im Exil 流亡中的托洛茨基

Viet Nam Diskurs 谈谈越南

Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde 莫金特先生是怎样被消除苦难的

10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt 在分裂的世界中一个作家的十项工作要点

Wellershoff, Dieter 迪特·韦勒斯霍夫

Die Schattengrenze 影子边界

Die Schönheit des Schimpansen 黑猩猩的美

Gottfried Benn, Phänotyp dieser Stunde 时代人物戈特弗里德·本恩

Einladung an alle 邀请诸位

Ein schöner Tag 美好的一天

Ein Tag in der Stadt 在城里的一天

Ein Wochenende 一个周末

Wendt, Albert 阿尔贝特·温特

Die Kellerfalle 地下室陷阱

Weyrauch, Wolfgang 沃尔夫冈·魏劳赫

Ich lebe in der Bundesrepublik 我生活在联邦德国

Tausend Gramm 千克

Wiechert, Ernst 恩斯特·维歇特

Der Totenwald 死亡林

Rede an die deutsche Jugend 致德国青年

Wiemer, Rudolf Otto 鲁道夫·奥托·维默尔

Der Mann am Feuer 火旁之人

Wilkomirski, Binjamin 宾雅明·维尔克米尔斯基

Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939—1948 残片

Wimschneider, Anna 安娜·维姆施奈德尔

Herbstmilch. Lebenserinnerungen einer Bäuerin 秋奶

Wittmann, Josef 约瑟夫·威特曼

kuacha & kafae 点心与咖啡

Wohlgemuth, Joachim 约阿西姆·沃尔格穆特

Wohmann, Gabriele 加布里艾莱·沃曼

Frühherbst in Badenweiler 巴登魏勒的初秋

Paulinchen war allein zu Haus 小葆琳独自在家

Schönes Gehege 美丽的禁猎区

Wolf, Christa 克丽斯塔·沃尔夫

Der geteilte Himmel 分裂的天空

Die Moskauer Novelle 莫斯科的故事

Kassandra 卡珊德拉

Kassandra:Voraussetzungen einer Erzählung 卡珊德拉:一部中篇的前提

Kein Ort. Nirgends 茫然无处

Kindheitsmuster 童年规范

Lesen und Schreiben 读与写

Nachdenken über Christa T. 追忆克丽斯塔·T

Selbstversuch 自我实验

Sommerstück 夏日拾零

Störfall. Nachrichten eines Tages 核事故

Unter den Linden 菩提树下

Was bleibt 何去何从

Wolf, Friedrich 弗里德里希·沃尔夫

Bürgermeister Anna 村长安娜

Das Schiff auf der Donau 多瑙河上的航船

Professor Mamlock 马门教授

Thomas Müntzer, der Mann mit der Regenbogenfahne 托马斯·闵采尔

Wie Tiere des Waldes 好似森林野兽

Wünsche, Konrad 孔拉德·温舍

参考书目

1. Deutsche Literaturgeschichte, Band 2 und 3
von Wilhelm Bortenschalager,Verlag Leitner, Wien,1998.

2. Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte
Hrsg.von Horst A. Glaser, Verlag Paul Haupt, Bern,1997.

3. Geschichte der deutschen Literatur, Band 6
Hrsg.von Joachim Bark und andere, Ernst Klett Schulbuchverlag, Stuttgart,1983.

4. Deutsche Literatur in Epochen
von Barbara Baumann und Birgitta Oberle, Max Hueber Verlag, München,1985.

5. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart
Hrsg.von Wilfried Barner,Verlag C. H.Beck, München,1994.

6. Deutsche Literaturgeschichte, Band 11, Die Nachkriegszeit 1945—1968
von Heinz Forster und Paul Riegel,Deutscher Taschenbuch Verlag, München,1998.

7. Deutsche Literaturgeschichte, Band 12, Die Gegenwart 1968—1990
von Heinz Forster und Paul Riegel, Deutscher Taschenbuch Verlag, München,1998.

8. Kleine Literaturgeschichte der DDR, von Wolfgang Emmerich, GustavKippenheuer Verlag, 1996

9. Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945
Hrsg.von Dietz-Rüdiger Moser, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993

10. Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart in 12 Bänden
Hrsg.von Hans Günther Thalheim, Volk und Wissen volkseigener Verlag, Berlin.

11. Kurze Geschichte der deutschen Literatur
von Kurt Böttcher und andere,Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin,1983

12. Deutsche Literaturgeschichte, von den Anfängen bis zur Gegenwart
von Wolfgang Beutin und andere,J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart,1992.

13. Die deutschsprachige Literatur in der Bundesrepublik Deutschland.

Vorgeschichte und Entwicklungstedenzen
von Bernd Balzer und andere,Iudicium Verlag, München,1988
14. Schriftsteller der Gegenwart
Hrsg.von Klaus Nonnenmann,Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1963.
15. Alltagslyrik und Neue Subjektivität. Mit Materialien
Hrsg.von Hans Heino Ewers, Ernst Klett Verlag, Stuttgart,1982.
16. Texte aus der Arbeitswelt seit 1961
Hrsg.von Theodor Karst,Philipp Reclam Jun. Verlag, Stuttgart,1974.
17. Tendenzen der deutschen Literatur sei 1945
von Thomas Köbner,Kröner Verlag, Stuttgart,1971.
18. Das deutschsprachige Drama seit 1945
von Wolfram Boddeke,Winkler Verlag, München,1981.
19. Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit1965
von Paul Michael Lützler und Egon Schwarz, Athenum Verlag, Kronberg,1980.
20. Aufbrüche: Abschiede. Studien zur deutschen Literatur seit 1968
Hrsg.von Michael Zeller,Ernst Klett Verlag, Stuttgart,1979.
21. Die Wiederkehr des Erzählers. Neue Deutsche Literatur der 70er Jahre
von Volker Hage,Ullstein Verlag, Frankfurta. M., 1982
22. Kritisches Lexion zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
Hrsg.von Heinz Ludwig Arnold,Text und Kritik, München,1978ff.
23.《德语文学词典》,张威廉主编,上海辞书出版社,1991。
24.《联邦德国文学史》,贝·巴尔泽等著,范大灿等译,北京大学出版社,1991。
25.《当代德国文学史纲》,余匡复著,辽宁教育出版社,1994。
26.《20世纪德国文学史》,高中甫、宁瑛著,青岛出版社,1999。

[General Information]
书名=德国文学史　　第5卷
作者=范大灿主编
页数=488
SS号=12068826
出版日期=2008.6